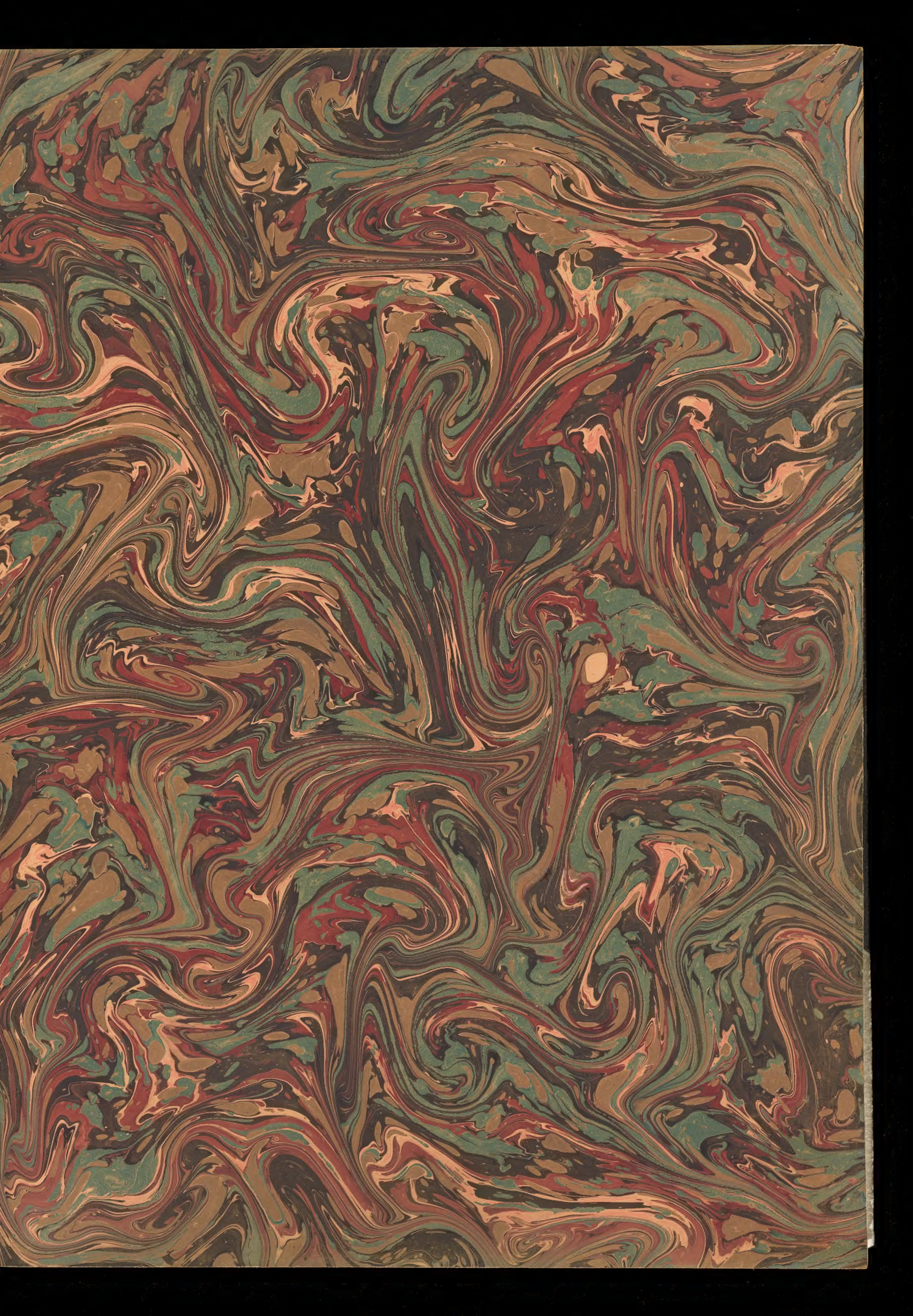
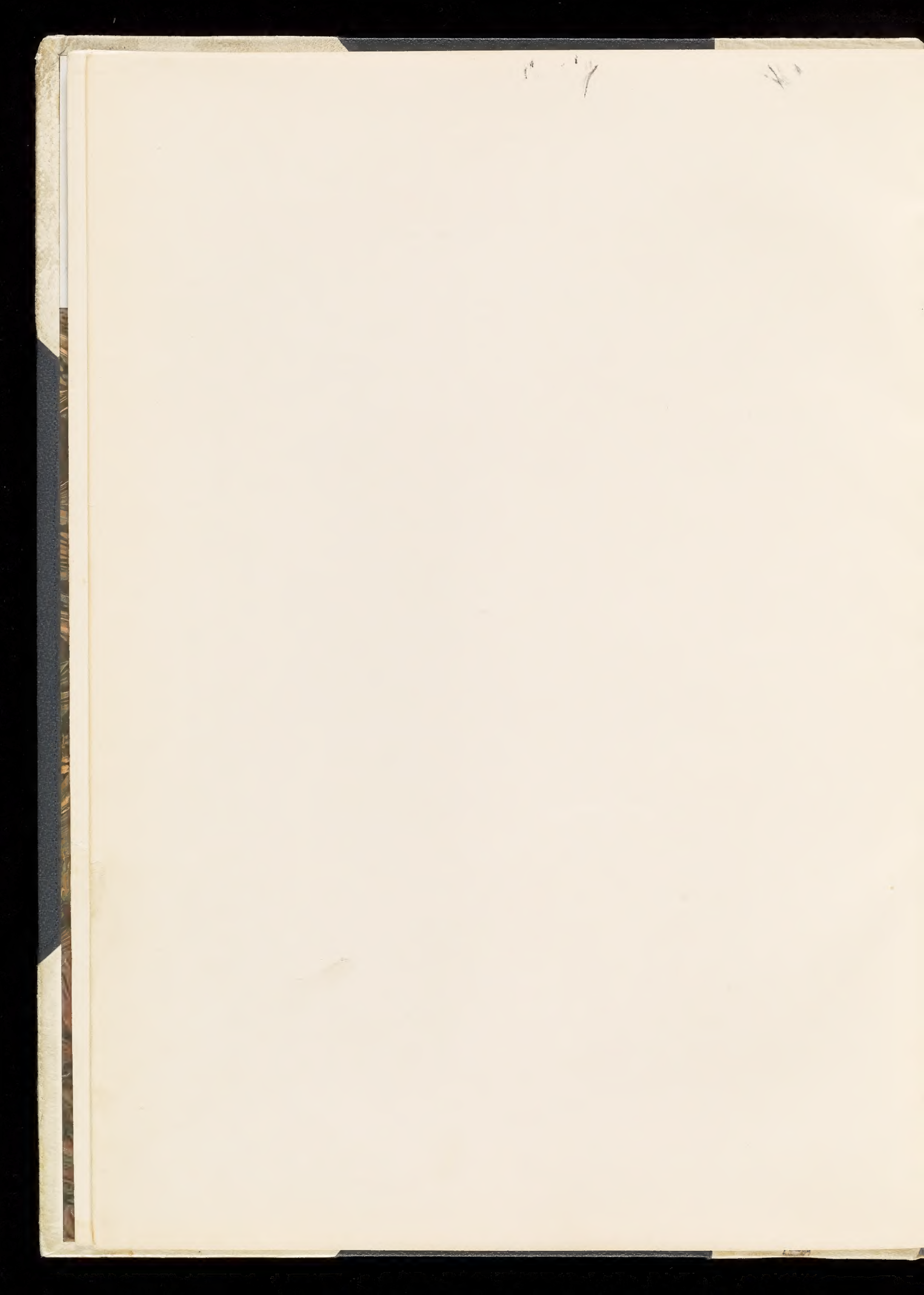



EX-LIBRIS



2 vols. $4500.—



DIE MALEREIEN

DER

KATAKOMBEN ROMS

DIE MALEREIEN

DER

KATAKOMBEN ROMS

HERAUSGEGEBEN

VON

JOSEPH WILPERT.

MIT 267 TAFELN UND 54 ABBILDUNGEN IM TEXT.

FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG.
1903.

DRUCKEREI DER UNIONE COOPERATIVA EDITRICE
ROM, VIA DI PORTA SALARIA, 23-A

SEINER EMINENZ

DEM HOCHWÜRDIGSTEN HERRN

GEORG KARDINAL KOPP

FÜRSTBISCHOF VON BRESLAU

DEM FÖRDERER DER WISSENSCHAFT

EHRFURCHTSVOLLST ZUGEEIGNET

VOM VERFASSER.

VORWORT

In dem vorliegenden Bande kommt ein Werk über die Katakombengemälde zur Veröffentlichung, an dem ich fast fünfzehn Jahre gearbeitet habe. Es weicht von der in der christlichen Archäologie gewöhnlich eingehaltenen Praxis ab, indem es nicht die Malereien einer Katakombe noch auch diejenigen einer bestimmten Gruppe von Darstellungsgegenständen behandelt, sondern den gesammten Bilderschatz, den die Urkirche uns in den unterirdischen Nekropolen Roms hinterlegt, hat, umfasst und ihn in kritischer Weise und erschöpfend zu verarbeiten sucht. Den ersten Anstoss zu der Abfassung desselben gab Johannes Baptista de Rossi, der wissenschaftliche Neubegründer der christlichen Archäologie, für dessen Anregungen und Belehrungen ich nie genug dankbar sein kann. Ich griff den Gedanken des unvergesslichen Meisters um so entschiedener auf, als ich gleich in den Anfängen meiner archäologischen Studien die Überzeugung gewonnen habe, dass die veröffentlichten Kopien der Katakombengemälde wegen ihrer geringen Treue einer gründlichen Revision zu unterziehen waren.

Die ursprüngliche Anlage meines Werkes entsprach den bescheidenen Mitteln, welche mir zu Gebote standen; sie wurde bedeutend erweitert, als mir (im Jahre 1897) von Seiten der *päpstlichen Kommission für die Ausgrabungen* die Einladung zukam, meine Arbeit als eine Fortsetzung der Bände der Roma Sotterranea de Rossi's zu veröffentlichen. Besondere Umstände, die ich hier nicht näher darlegen kann, führten schliesslich zu der Form, in welcher ich das Werk der Öffentlichkeit übergebe. Sein Erscheinen, von mir öfters in Aussicht gestellt, musste immer wieder verschoben werden. Die Ursache liegt in den eben angedeuteten Verhältnissen, welche mich zu einer zweimaligen Umarbeitung meines Werkes veranlasst haben. Der dem Text beigegebene Tafelband würde übrigens allein genügen, um die lange Verzögerung zu entschuldigen: enthält er doch die stattliche Zahl von zweihundertsiebenundsechzig Tafeln (133 farbigen und 134 schwarzen), zu deren Anfertigung weit über fünfhundert

Aquarelle nothwendig waren. Um die Bedeutung dieser Ziffern besser zu würdigen, möge man bedenken, dass die Herstellung der Tafeln von Anfang bis zu Ende unter meiner Aufsicht geschah; es mussten, mit andern Worten, nicht bloss die photographische Aufnahme der Fresken und die Aquarellirung der Photographien in den Katakomben, sondern auch die Herstellung der Platten in der Kunstanstalt und der definitive Abzug der Tafeln in der Druckerei von mir überwacht und geleitet werden. Und da die ersten Vorbereitungen in Folge eines Brandes ein Raub der Flammen wurden, so musste manches Fertige noch einmal wiederholt werden. Was jedoch die meiste Zeit in Anspruch nahm, ist die Arbeit, welche der Anfertigung der Kopien in den Katakomben vorausging. Viele von den Malereien, die sich auf den Tafeln dem Beschauer klar und deutlich darbieten, waren nämlich mit Schimmel oder schwarzen Flecken oder Erde oder selbst mit Stalaktit dermassen überzogen, dass man von den dargestellten Gegenständen oft gar nichts erkennen konnte; an einigen ging man vorüber, ohne auch nur ihre Existenz zu bemerken. Hier galt es, eine Reinigung mit Wasser und wohl auch mit Säuren vorzunehmen und dadurch das Fresko für die Reproduktion geeignet zu machen. Noch mehr. In der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus wurden ein Arkosol und sechs Kapellen, deren Malereien schon Bosio veröffentlicht hat, später wieder verschüttet, so dass die Kenntnis von ihrer Lage vollständig verloren gegangen war. Ich konnte auf die Wiedergabe ihrer Bilder um so weniger verzichten, als die Kopien von mehreren derselben augenscheinlich ganz grobe Irrthümer zur Schau trugen. Um die Stellen zu finden, wo man mit den Ausgrabungen einzusetzen hatte, bedurfte es natürlich langer und mühevoller Untersuchungen. Zum Glück entsprach der Erfolg der Mühe: nachdem ich einmal die Stellen fixirt hatte, wo die verlorenen Monumente zu suchen waren, wurden dieselben innerhalb eines Monates frei gelegt und obendrein noch zwei unbekannte und an Malereien reiche Kapellen entdeckt. Durch diesen Erfolg ermuntert, unternahm ich es, auch die übrigen verschollenen oder seit langer Zeit unzugänglichen Monumente aufzusuchen, die von Bosio oder von seinen Nachfolgern veröffentlicht wurden, und hatte die Genugthuung, die meisten von ihnen wiederzufinden. Jetzt endlich, nachdem alles erreichbare Bildermaterial unter Dach und Fach war, konnte ich mein Werk zum Abschluss bringen. Die lange Verzögerung seines Erscheinens hatte also auch ihr Gutes: die Lücken, welche die Arbeit früher entstellt haben würden, sind nun ausgefüllt.

Das Studium der coemeterialen Fresken an Ort und Stelle ist selbst für solche, die in Rom leben, sehr erschwert; denn es gibt, von den materiellen Schwierigkeiten ganz abgesehen, selbst unter den *cavatori* kaum einen, der sich in dem Labyrinth der Katakomben so gut auskennt, dass er alle Bilder zu finden im Stande wäre. Für die

Mehrzahl der Archäologen ist dasselbe überhaupt unmöglich, da nur wenigen das Glück eines längeren Aufenthaltes in der ewigen Stadt zu Theil wird. Deshalb und wegen der immer weiter fortschreitenden Verblassung der Fresken ging mein Streben dahin, bei der Herstellung der Kopien die grösstmögliche Treue zu erzielen. Dass diese erreicht wurde, wird jeder zugeben, der die Originalmalereien gesehen, und geprüft hat. Die zahlreichen und mit peinlichster Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt ausgeführten Tafeln, die meinem Werke beigegeben sind, bilden nicht etwa bloss eine werthvolle, das Ganze illustrirende Zugabe, sondern dessen wichtigsten Bestand.

Hinsichtlich der Reihenfolge der Tafeln zog ich die chronologische der topographischen Anordnung vor, weil bei ihr die allmälige Entwicklung der altchristlichen Kunst am klarsten zu Tage tritt. Wo von ihr abgewichen wurde, lagen zumeist ästhetische Gründe vor. Für die Reproduktion in Farben waren die Wichtigkeit des dargestellten Gegenstandes und der Grad der Erhaltung massgebend; bei besonders interessanten oder farbenfrischen Fresken empfahl es sich, auch Kopien von Details zu geben, um das Technische besser zu Anschauung bringen zu können. Dagegen wurden die Kopien von Gemälden, welche in meinen früheren Schriften erschienen sind, hier ausgeschlossen, da diese Publikationen als Vorläufer zu dem vorliegenden Werke zu betrachten sind; eine Ausnahme machte ich bloss bei den wenigen, welche es verdient haben, in Farben oder in einem grösseren Format gegeben zu werden. Die in den Textband eingefügten vierundfünfzig Abbildungen sind der Mehrzahl nach untergeordneten Ranges, tragen aber zum Verständniss einzelner Untersuchungen wesentlich bei. Bei der Benennung der verschiedenen Grabstätten hielt ich mich an diejenigen, welche Bosio und de Rossi aufgestellt haben; wenn die Bezeichnungen neu geschaffen werden mussten, so zog ich gewöhnlich eine wichtige oder seltene Darstellung heran, die an dem betreffenden Monumente angebracht ist.

Bei der geringen Zuverlässigkeit der von Bosio-Garrucci veröffentlichten Kopien ist es unausbleiblich gewesen, dass die rückhaltlose Benutzung derselben in den wissenschaftlichen Abhandlungen allerlei Verirrungen im Gefolge gehabt hat. Da man überdies von dem ganzen Freskenschatz der Katakomben höchstens zwei Drittel kannte, so mussten zu den Irrthümern auch noch Lücken und sonstige Unvollkommenheiten hinzutreten. Hätte ich alle diese Mängel bei den einzelnen Schriftstellern aufdecken und berichtigen wollen, so würde ich zwar den Umfang meiner Arbeit bedeutend erweitert, ihren Werth aber nicht sonderlich erhöht haben. Aus diesem Grunde fanden hier principiell und regelmässig bloss jene Werke Berücksichtigung, in denen Katakombenmalereien zum ersten Male oder in selbständigen Kopien erschienen sind; die Schriften, welche von jenen abhängen, wurden nur bei besondern Veranlassungen herangezogen.

Obgleich die Katakombengemälde infolge des fortgesetzten Studiums, das ich auf sie verwendete, mir immer vertrauter wurden, so hielt ich es in der ersten Zeit für nothwendig, Exkursionen mit Fachmännern in die unterirdischen Grüfte zu machen, um mein Urtheil über den künstlerischen Werth und das Alter der Fresken prüfen zu können. Ich erwähne mit Namen nur Herrn Prof. Mau, den besten Kenner Pompeji's, der mich fast in alle grösseren Nekropolen zu begleiten die Güte hatte. Von besonderem Werthe war es mir, zu konstatiren, dass meine chronologische Schätzung der ältesten Malereien in der Katakombe der hl. Domitilla seine volle Zustimmung gefunden hat.

Die Eintheilung des Stoffes ergab sich von selbst. Der Text zerfällt in zwei Theile, welche je ein Buch bilden. In den ersten Theil habe ich alle diejenigen Erörterungen verwiesen, die zur allgemeinen Kenntniss der Malereien nothwendig sind. Daher behandle ich zunächst die Technik und füge einige Bemerkungen über den Stand derer hinzu, welche die Malereien ausgeführt haben (1. Kapitel). An zweiter Stelle wird das Verhältniss der christlichen zur heidnischen Malerei untersucht und alles das festgestellt, was die Maler der Katakomben aus der heidnischen Kunst übernommen und was sie selbst geschaffen haben (2. K.); um den Gang der Untersuchungen zu vereinfachen und möglichst übersichtlich zu gestalten, werden die übernommenen Formen gleich näher berücksichtigt, während die christlichen Schöpfungen erst im besonderen Theile ihre volle Erledigung finden. Es kommen dann die Detailforschungen über die Gewandung (3. K.), die Bart- und Haartracht (4. K.), die Portraitfrage (5. K.) und die Gesten (6. K.) der in den Malereien auftretenden Persönlichkeiten zur Besprechung. Die aus diesen Forschungen sich ergebenden Resultate helfen uns einerseits in der Erklärung der dargestellten Gegenstände, anderseits sind sie eine sichere und werthvolle Stütze in der Bestimmung des Alters der Fresken (7. K.). Nach einigen Bemerkungen über den künstlerischen Wert derselben (8. K.) werden die Principien, welche den Archäologen bei der Auslegung der Malereien religiösen Inhaltes zu leiten haben, aufgestellt (9. K.) und auf die hervorragendsten Bildercyklen des 2., 3. und 4. Jahrhunderts angewendet (10. K.). Schliesslich zeige ich, in was für einem Zustande die Fresken auf uns gekommen sind (11. K.) und wie man sie seit der Wiederauffindung der Katakomben bis in unsere Zeit hinein veröffentlicht hat (12. K.). – Das zweite Buch ist dem Inhalte der Gemälde gewidmet. Im Gegensatz zu der beliebten Eintheilung derselben in ikonographische, biblische, liturgische u. s. f. habe ich die Darstellungen nach der Art ihres Gegenstandes zu bestimmten Gruppen zusammengefasst und jede von ihnen für sich behandelt. Diese Methode bietet den Vortheil, dass die leicht verständlichen Malereien jene, deren Komposition

weniger deutlich ist, beleuchten und erklären. An der Spitze stehen die christologischen Bilder, welche vielfach auch die Mutter Gottes vergegenwärtigen (13. K.); sie sind die zahlreichsten und gehören zugleich auch zu den ältesten. Es folgen ihnen die nicht weniger alten Darstellungen der beiden Sakramente der Taufe (14. K.) und Eucharistie (15. K.); und da die leztere das Unterpfand der künftigen Auferstehung ist, so habe ich ihr die Gemälde angereiht, welche die Auferstehung versinnbilden (16. K.). Nach diesen werden die Fresken behandelt, die sich auf Sünde und Tod beziehen (17. K.), und die als Ausdruck der Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen aufzufassen sind (18. K.); es folgen weiter die Bilder des Gerichtes (19. K.) und solche, welche die Bitte um Zulassung des Verstorbenen in die Seligkeit ausdrücken (20. K.). Den Abschluss der religiösen Darstellungen bilden die Gemälde, die den Verstorbenen (21. K.) und die Heiligen (22. K.) in der Seligkeit zeigen. Wie innerhalb der einzelnen Gruppen nach Bedarf und Möglichkeit die chronologische Reihenfolge eingehalten wurde, so geschah es auch bei den wenigen Malereien, welche Scenen aus dem realen Leben schildern. Den Anfang der letzteren machen die Todtenmahle (23. K.), den Schluss die Darstellungen aus dem Handwerk und Gewerbe (24. K.).

Alle diese Untersuchungen beruhen auf dem Studium von über zweihundert mit Malereien ausgeschmückten Monumenten, von denen mehr als ein Drittel zum ersten Male in die Öffentlichkeit gelangt. Die künftigen Ausgrabungen werden diesen Bestand ohne Zweifel vermehren; was wir aber von ihnen für gewöhnlich zu erwarten haben, sehen wir an den im letzten Anhang besprochenen Fresken: die weiteren Funde werden zumeist derart sein, dass sie nur die Liste der schon bekannten Darstellungen bereichern. Bei dieser Sachlage darf das vorliegende Werk, ungeachtet der noch in Aussicht stehenden Entdeckungen, nicht als verfrüht gelten; die Zahl der in ihm behandelten Monumente ist so gross, dass sie eine sichere Basis zu einer umfassenden und in der Hauptsache abschliessenden Monographie über die christliche Malerei der ersten Jahrhunderte bieten konnte. Ja, wenn man die ausserordentliche Wichtigkeit der coemeterialen Fresken, zumal derjenigen religiösen Inhaltes, ins Auge fasst, so muss man sich wundern, dass es so lange Zeit gewährt hat, bis dieser kostbare Schatz aus seiner Verborgenheit gehoben wurde. Und dass es sich um einen wahren Schatz handelt, wird wohl niemand im Ernst bestreiten wollen. Die religiösen Darstellungen lassen sich mit den in den Gräbern Ägyptens gefundenen Papyrusrollen vergleichen, denen wir, neben anderem, so viele Einblicke in die religiösen Anschauungen der alten Ägypter verdanken. Einen ähnlichen Dienst erweisen uns auch die Grabmalereien der römischen Katakomben; die Aufschlüsse, die sie uns über die reli-

giösen Anschauungen, insbesondere über die Jenseitsvorstellungen der ersten Christen geben, sind um so werthvoller, als mehrere von den Monumenten in der an die apostolische Periode streifenden Zeit entstanden sind. Ihre Sprache ist immer klar und bestimmt. Man kann nicht etwa sagen, dass über die eine oder die andere der durch sie zum Ausdruck gebrachten Glaubenswahrheiten zu Anfang vage und unsichere Ideen vorgetragen worden seien, die sich erst mit der Zeit geklärt hätten. Noch weniger ist irgendwo ein Widerspruch wahrzunehmen; es herrscht im Gegentheil der vollkommenste Einklang zwischen den ältesten Schöpfungen und denen der folgenden Jahrhunderte. Doch ich will hier nicht auf der Hervorhebung der Wichtigkeit der coemeterialen Fresken bestehen; denn gerade dieses glaube ich durch die Publikation selbst zur Genüge dargethan zu haben. Dieses Bewusstsein ist es auch, welches mich für alle Mühen und materiellen Opfer entschädigt und die vielen Widerwärtigkeiten vergessen lässt, die sich an die Herstellung des Werkes knüpfen.

Es erübrigt mir jetzt die angenehme Pflicht, allen denen zu danken, die das Zustandekommen meines Werkes irgendwie gefördert haben. An erster Stelle fühle ich mich zum lebhaftesten Danke Seiner Majestät dem deutschen Kaiser Wilhelm II verpflichtet, Allerhöchstwelcher durch die wohlwollende Vermittlung Ihrer Excellenzen des Herrn Reichskanzlers Graf von Bülow und des Herrn Gesandten am Heiligen Stuhle Baron von Rotenhan mir einen reichen Beitrag zu gewähren geruht haben. Grossen Dank schulde ich auch Seiner Eminenz dem hochwürdigsten Herrn Kardinal und Fürstbischof Georg Kopp, durch dessen namhafte Spenden die Last des kostspieligen Druckes der Tafeln ganz wesentlich erleichtert wurde. Ich danke ferner dem Vorstande der Görresgesellschaft, der es mir ermöglicht hat, die letzten Aquarelle von Katakombengemälden anfertigen zu lassen, als meine eigenen Mittel erschöpft waren. Schliesslich danke ich meinen Freunden Monsignore de Waal, Monsignore Kirsch, Dr. Göller und Dr. Baumstark, welche die Mühe der Durchsicht der Druckbogen auf sich genommen haben.

Rom im Juni 1903.

WILPERT.

INHALTSANGABE

DRITTES KAPITEL.

ZWEITES BUCH.

Inhalt der Katakombenmalereien.

DREIZEHNTES KAPITEL.

VIERZEHNTES KAPITEL.

FUENFZEHNTES KAPITEL.

SECHZEHNTES KAPITEL.

SIEBZEHNTES KAPITEL.

ACHZEHNTES KAPITEL.

Anhang.

NEUNZEHNTES KAPITEL.

ZWANZIGSTES KAPITEL.

EINUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

ZWEIUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

Anhang.

DREIUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

VIERUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

I. BEILAGE.

II. BEILAGE.

ERSTES BUCH.

Allgemeine Untersuchungen.

ERSTES KAPITEL.

Technik der coemeterialen Gemälde.

Über die technische Herstellung der Katakombenmalereien herrschten und herrschen bei den Archäologen noch immer sehr verschiedene Ansichten. Bald versichert man uns mit aller Bestimmtheit, dass die altchristlichen Maler nicht die ausgebildete Technik der griechischen Malerei auf dem sorgfältig bereiteten Bewurfe anwendeten, sondern sich mit flüchtiger Malerei in Wasserfarben auf trockenem Bewurfe begnügten. Bald wird die Möglichkeit zugegeben, dass einzelne Gemälde, namentlich aus den zwei ersten Jahrhunderten, Fresken seien; endlich wird auch ein starker Gebrauch der Enkaustik angenommen. Alles das sind Behauptungen, denen die solide Basis der Beobachtung an Ort und Stelle mangelt; man bringt sie vor und spricht sie nach, ohne auch nur den geringsten Versuch zu ihrer Begründung zu machen. Was insbesondere die Annahme der Enkaustik in den Katakomben betrifft, so entspringt sie einer gänzlichen Verkennung dieser Technik, von der schon Plinius[1] ausdrücklich versichert, dass sie « in der Wandmalerei nicht angewendet wurde », indem er sie « alienum parietibus (picturae) genus » nennt.

Eine langjährige Beschäftigung mit den Katakombenmalereien führte mich zu dem Ergebniss, dass dieselben in der Regel « a fresco », d. h. auf dem frischen Bewurf, « udo tectorio », ausgeführt sind. Diese Ansicht, oder vielmehr diese Thatsache musste sich bei der Erwägung der physischen Beschaffenheit der Katakomben eigentlich jedermann von selbst aufdrängen. Infolge der Feuchtigkeit, die unten herrscht, sobald die einzelnen Theile gegen den Zudrang der frischen Luft abgeschlossen sind, wäre jede andere Art von Malerei weniger dauerhaft gewesen und deshalb früher zu Grunde gegangen.[2] Die Freskotechnik allein war hier die natürlich gegebene; nur sie konnte der Zerstörung energischen Widerstand bieten.[3]

[1] Plin., *Historia naturalis*, 35, 49 (ed. Detlefsen).

[2] Wir werden später Gelegenheit haben, die Richtigkeit dieser Aussage mit einem sprechenden Beleg aus der Katakombe der hl. Domitilla zu erhärten.

[3] Über die Anwendung der Freskotechnik in der antiken Wandmalerei vergleiche die vortreffliche Schrift: *Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung untersucht und beurtheilt*

§ 1. Zubereitung des Freskogrundes.

Um ein dauerhaftes Freskogemälde zu erzielen, muss vor allem der Untergrund (opus tectorium, dealbatio, expolitio, κονίασις), auf welchem die Malerei ausgeführt werden soll, richtig zubereitet sein. Bekannt sind die Vorschriften, welche Plinius[1] und Vitruv[2] über die Zubereitung eines solchen Mauerbewurfes aufstellen: nach jenem musste die Wandbekleidung aus drei Lagen Sandmörtel und zwei Lagen Marmorstuck bestehen; dieser fordert « ausser der ersten groben Berappung nicht weniger als drei Lagen Sandmörtel und drei Lagen Marmormörtel ». Eine jede dieser sechs Lagen soll « auf die untere aufgetragen » werden, « wenn dieselbe zu trocknen beginnen will, und die drei letzten müssen mit Hölzern geschlagen werden, damit sich ihre Masse so viel als möglich verdichte ».[3] In den Kaiserpalästen auf dem Palatin gibt es einen Mauerbewurf, welcher diesen Vorschriften entspricht; in Pompeji dagegen nahm Donner in der Zusammensetzung der Bewurfmasse vielfache Abweichungen wahr. Dort « finden wir den Marmorstuck sehr häufig nur in zwei Lagen, zuweilen auch nur in einer einzigen aufgetragen, und auch diese fehlt hier und da und ist durch eine hellröthliche, sehr dichte und harte Schichte ersetzt, die aus Kalk und zerstossenen Scherben rother Thongefässe besteht. Bei ordinären Wänden fehlt auch diese Schicht von feinem Scherbenstuck, und die Farbe ist dann unmittelbar auf ein ziemlich helles Gemisch von feinem Sand, Scherbensplittern und Kalk aufgetragen, und das trifft man auch meistens bei den Sockeln der Wände an ».[4]

Für die Zubereitung des Freskogrundes in den Katakomben konnten die Vorschriften des Vitruv und des Plinius nur in sehr beschränktem Masse zur Ausführung gelangen. Der Grund leuchtet von selbst ein. Die Katakomben sind bekanntlich nicht gemauert, sondern in dem Tuff, also in einem Gestein ausgegraben, welches infolge seiner geringen Festigkeit nicht geeignet ist, die Last eines vielschichtigen Bewurfes zu tragen. Daher kam in ihnen ein ungleich dünnerer Bewurf,

von Otto Donner von Richter. Die in dieser Schrift niedergelegten Resultate, die Frucht gewissenhafter und scharfsinniger Untersuchungen, fanden bei den Fachgelehrten eine fast unbeschränkte Anerkennung. Welche Vortheile ich aus ihr gezogen habe, wird der Verlauf meiner Arbeit zeigen. Gegen die grundlegenden Forschungen Donners veröffentlichte ein Maler, Namens Ernst Berger, einen längeren Aufsatz unter dem Titel: *Beiträge zur Entwikkelungsgeschichte der Maltechnik* u. s. w. in *Technische Mittheilungen für Malerei* von Ad. W. Keim (10 Jahrg. 1893). Diese « Beiträge », von einigen ernsthaft genommen, wurden von der Fachwissenschaft aufs schärfste gebrandmarkt, so dass wir ruhig darüber hinweggehen können. Vgl. *Technische Mittheilungen*, 1893, n. 171, S. 410, 441 ff.; 1894, S. 38 ff.

[1] *H. N.* 36, 176: Tectorium nisi quod ter harenato et bis marmorato inductum est, nunquam satis splendoris habet.

[2] *De architectura*, 7, 3, 5-8.

[3] Donner, a. a. O., S. 39.

[4] Donner, a. a. O., S. 41 f.

von der durchschnittlichen Dicke eines Centimeters, zur Verwendung. Derselbe bestand bis tief in das 3. Jahrhundert hinein ausschliesslich aus zwei, in der folgenden Zeit sehr häufig nur aus einer Lage. Diese Regel lässt indessen Ausnahmen zu. So herrscht in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus zu allen Zeiten der zweischichtige Stuck vor, und in der Kapelle des hl. Januarius in der Prätextatkatakombe besteht derselbe sogar aus drei Lagen. Die unterste der letzteren ist jedoch nicht auf Tuff, sondern auf Mauerwerk, das einen mehrschichtigen Stuck an sich festhalten konnte, aufgetragen. Dieses bis jetzt einzig dastehende Beispiel bestätigt somit die von uns aufgestellte Regel und ihre Begründung. Umgekehrt lässt sich vor der Mitte des 3. Jahrhunderts bis jetzt kein einziges Beispiel eines auf nur einer Stucklage ausgeführten Freskos nachweisen. Der einschichtige Bewurf bietet somit ein werthvolles Kriterium für die chronologische Bestimmung der Malereien.

Um das Sichloslösen des Stuckes, das namentlich bei ganz flachen Decken befürchtet werden musste, zu verhindern, wurde in einigen der ältesten Kammern, z. B. in der Doppelkrypta der Lucina und in den beiden Sakramentskapellen A 2 und A 3, die Stuckmasse mit eisernen, fast fingerdicken Nägeln, von denen mehrere sichtbar [1] sind, an der Decke befestigt. Dieser ungewohnten Vorkehrung haben wir es hauptsächlich zu verdanken, dass uns das Deckengemälde der Lucinagruft, trotz des grossen Sprunges, erhalten geblieben ist. Zu dem gleichen Zwecke der Befestigung des Stuckes hat man in der cappella greca auf der linken Wand, wo der Tuff etwas locker ist, Cementnägel verwendet; die Stellen, in denen dieselben eingetrieben sind, lassen sich ebenfalls deutlich erkennen.[2] Seit dem 3. Jahrhundert bestand die Vorsichtsmassregel darin, dass man flache Decken vermied und dafür mehr oder minder gewölbte anlegte.

Was die Zusammensetzung des Bewurfes anlangt, so besteht bei dem zweischichtigen die untere Lage aus Puzzolanerde und Kalk; die obere ist in ihren Hauptbestandtheilen ein Gemisch aus Kalk und Marmorstaub, welch' letzterer dem Stucke grosse Festigkeit und schönen Glanz verleiht. Die einschichtige Stuckbekleidung setzt sich gewöhnlich aus Kalk und Puzzolanerde zusammen und ist an der Oberfläche mit verdünntem Kalk getüncht. Besonders guten Stuck hat die Krypta der Passionsscene in Praetextat, die Kammer unter dem grossen Lichtschacht und diejenige des Ampliatus in Santa Domitilla, ferner das Hypogaeum der Acilier und, zum Theil, die Gallerie der Flavier, die cappella greca und die Krypta des hl. Januarius; den schlechtesten sieht man im coemeterium maius und in Sant' Ermete. In der Werthschätzung des Stuckes muss man übrigens den zur Aufnahme von Malereien bestimmten von demjenigen, welcher nur die Tuffwand zu bekleiden hat, unterscheiden, da jener stets von einer besseren Qualität als dieser ist, selbst da, wo beide zusammen in einer und derselben Kammer vorkommen. Wer diesen Unter-

[1] Taff. 25 u. 38.
[2] Taf. 14; vgl. Wilpert, *Fractio panis*. Taf. V. Im Folgenden citirt: *Fractio*.

schied nicht beachtet, setzt sich leicht der Gefahr zu irren aus. Ein recht augenfälliges Beispiel haben wir an der Miltiadesgruft in San Callisto, in welcher die Nische und die beiden Arkosolien, die keine Malereien erhielten, einen schlechteren Stuck als die Decke, welche bemalt wurde, aufweisen. Infolge dieser Verschiedenheit glaubten Michele Stefano und Giovanni Battista De Rossi annehmen zu sollen, dass die Kammer zuerst (unter Fabian) als Versammlungslokal angelegt und dass die Arkosolien und die Nische später (unter Miltiades) hinzugefügt worden seien.[1] In Wirklichkeit ist dort aber alles ursprünglich und gehört die Krypta zu den ersten Werken aus der Zeit des Friedens. Nicht weniger gross ist der Stuckunterschied in der kurz vor 300 errichteten Kapelle der cinque Santi in San Callisto, wo der Stuck der Hinterwand, auf der die cinque Santi gemalt sind, zweischichtig ist, während derjenige an der Decke und den Seitenwänden, welche unbemalt gelassen wurden, nur aus einer Lage besteht. In der gleichzeitigen Doppelkammer des Diakons Severus, welche überhaupt keine Malereien erhielt, hat der Stuck ebenfalls nur eine Schicht und unterscheidet sich in nichts von demjenigen, den wir so häufig in Krypten der letzten Periode, gleichviel ob sie ausgemalt sind oder nicht, antreffen. Derselbe einschichtige Stuck findet sich auch in den zum Arenar führenden « ostrianischen » Kapellen, welche, zufolge einer dort aufgefundenen Inschrift, vor und um 291 angelegt wurden.

§ 2. Arbeit des Malers.

War der Freskogrund von den Tünchern (tectores, κονιάται) aufgetragen, so begann der Maler (pictor, ζωγράφος) allsogleich die Vorarbeit, indem er, wenn beispielsweise eine Decke auszumalen war, vermittelst einer Schnur und eines spitzen Instrumentes, vom Centrum aus die erforderlichen Kreise mit den Radien, und dann die Linien für die Umrahmung der Felder in den frischen Stuck zog. Spuren dieser Vorarbeit finden sich in den drei ersten Jahrhunderten sehr oft; mitunter sind sie so deutlich, dass selbst die Photographie sie wiedergibt. Wurden während der Ausführung der Malerei Veränderungen in der allgemeinen Disposition vorgenommen, so liess man die verfehlten Linien gewöhnlich stehen, da sie bei der mangelhaften Beleuchtung in den Katakomben nicht auffielen, daher auch nicht störend wirken konnten. Dieses geschah z. B. in einer Nische der Gallerie der Flavier und bei dem Deckengemälde des cubiculum III in Santa Priscilla.[2] Dagegen kam es ganz selten vor, dass die nicht zusagende Kontur durch Glattstreichen des Grundes beseitigt wurde. Mir ist bisher nur ein Beispiel, aus der cappella greca, bekannt, nämlich die Umrahmung der symbolischen Figur des Sommers, die bei der ersten Anlage zu gross gerieth und deshalb von dem Maler mit dem Daumen entfernt wurde.[3]

[1] Vgl. Wilpert, *Beiträge zur christlichen Archäologie* in *Röm. Quartalschr.*, 1901, S. 65 ff.

[2] Taf. 42.

[3] Taf. 8, 2.

Je mehr wir uns dem 4. Jahrhundert nähern, desto weniger Sorgfalt wird auf diese Vorarbeit verwendet. Manchmal scheinen sich die Maler nur auf ihr Augenmass verlassen und die Eintheilung aus freier Hand mit dem Pinsel vorgenommen zu haben. Die Folge davon war, dass die Felder ungleich, die Kreise nicht rund und die Borten der Umrahmung krumm wurden.[1] Es versteht sich von selbst, dass die Vorarbeit ein faktischer Beweis dafür ist, dass die coemeterialen Malereien Fresken sind; denn es wäre ganz grundlos, ja widersinnig, anzunehmen, dass die Maler mit der eigentlichen Ausführung der Bilder bis zum völligen Trockenwerden des Stuckes gewartet hätten, um dann in einer ungleich weniger dauerhaften Manier zu malen. Eine solche Annahme stände übrigens mit der weiteren Thatsache in Widerspruch, dass nicht bloss die Hilfslinien für die Eintheilung der Dekoration, sondern selbst auch die Umrisse der Figuren öfters in den frischen Stuck eingeritzt wurden. Die Konturen sind bei den älteren Malereien sehr fein; infolgedessen muss man genau zusehen, um sie zu entdecken. Ich fand solche z. B. an der Lazarusgruppe der cappella greca,[2] an den beiden Guten Hirten des Deckengemäldes in der Lucinagruft und an der Darstellung des Sommers in der Krypta des hl. Januarius.[3] Deutlich sichtbar sind sie auf einigen späteren Gemälden. Es seien nur die Figuren Christi in den beiden Wundern der Brodvermehrung und der Verwandlung des Wassers in Wein in Santi Pietro e Marcellino, die Darstellungen des Arkosols der Parabel von den Jungfrauen in Cyriaka, ein Orans und die bekannte Scene der Anbetung der (vier) Magier in der Domitillakatakombe, alles Monumente aus dem 4. Jahrhundert, erwähnt.[4] Bei dem letzteren Fresko war der Entwurf nicht nach Wunsch des Malers ausgefallen, da die Komposition nicht das ganze für sie bestimmte Feld ausfüllte. Der Künstler half sich bei der Ausführung der Malerei einfach dadurch, dass er die Abstände zwischen den Figuren vergrösserte. Auf diese Weise erreichte er seinen Zweck: das Bild nahm jetzt den ganzen Raum ein. Um die in den Stuck eingedrückten Konturen kümmerte er sich nicht weiter, und da die Figuren neben diese gemalt wurden, so blieben sie von den Farben unberührt.

Bei manchen Gemälden, zumal den älteren, mögen die Umrisse unter dem Farbenauftrag verborgen sein. Es kam jedoch, besonders seit dem 3. Jahrhundert, auch häufig vor, dass der Maler sich die Figuren sofort mit dem Pinsel vorzeichnete. Hierbei war es nothwendig, die Konturen schmäler und in einem helleren Tone anzulegen, als die auszuführende Figur es erforderte; jene konnten nämlich bei der Ausarbeitung mit Leichtigkeit verdeckt werden, während eine verfehlte Kontur von dunkler Farbe nur schwer und mit Zeitaufwand sich entfernen lässt, da die Farben

[1] Taff. 49; 106; 168; 213.
[2] Wilpert, *Fractio*, Taf. XI.
[3] Taff. 25 u. 32, 2.
[4] Taff. 186, 1; 241 f.; 43, 4 u. 116, 1. Weitere Beispiele bieten die Fresken am Grabe der Grata in der Katakombe unter der Vigna Massimo (Taf. 62, 1), die Orans auf der Decke der Doppelkammer in Santi Pietro e Marcellino (Taf. 64, 2), die Schafe über der auf Taf. 142, 1 abgebildeten Scene und einige Malereien einer Kammer im coemeterium maius, welche fast ganz verblasst sind und sich deshalb nicht zur Reproduktion eignen.

sich gleich in den Stuck festsetzen. Die Maler der Katakomben verwendeten zur Anlage der Figuren gewöhnlich hellen Ocker, seltener ein helles Meergrün. Sie haben darin im Allgemeinen eine grosse Gewandtheit entwickelt; es trifft sich verhältnissmässig selten, dass eine Figur unrichtig vorgezeichnet war und nachträglich Verbesserungen angebracht werden mussten. Freilich können da nicht die Werke der allerletzten Zeit in Betracht gezogen werden; denn die Maler dieser Periode führten die Bilder so aus wie sie sich dieselben einmal entworfen hatten, ganz unbekümmert um die mitunter abnormen Fehler, die ihr erster Entwurf aufwies. Wie wenig Sorge übrigens dergleichen verfehlte Konturen seit dem 4. Jahrhundert auch den ober der Erde arbeitenden Künstlern machten, sehen wir an dem auf Taf. 95, 1 abgebildeten Tafeldiener, bei dem ein Theil der Tunika unter den Armen ursprünglich zu weit nach vorn angelegt war. Die Verbesserung fiel sehr zu Gunsten der Figur aus, so dass man sich wundern muss, wie der Maler es über sich brachte, den störenden Fehler stehen zu lassen. Die Photographie, nach der unsere Kopie angefertigt ist, schliesst die Möglichkeit der Annahme aus, dass der Fehler mit Stuck verdeckt war. Aus dem 4. Jahrhundert ist uns die Gestalt einer Orans erhalten,[1] welche nur in weissen Umrissen entworfen und dann, vielleicht des ungünstigen schwarzen Untergrundes wegen, unvollendet gelassen wurde. Sie mag als thatsächlicher Beleg für das, was über das sofortige Anlegen der Konturen mit dem Pinsel gesagt wurde, dienen.

Auf dem Bilde der Verurtheilung der beiden Alten durch Daniel in San Callisto[2] fand ich neben den Köpfen der Gestalten unregelmässige Häufungen von Kratzern, die in den frischen Stuck eingeritzt sind, und die ich mir anfänglich nicht erklären konnte. Ich hielt sie deshalb für etwas Zufälliges, bis die gleiche Erscheinung auf zwei Deckengemälden in Santi Pietro e Marcellino[3] mir ihre Bedeutung erschloss: der Maler hat sich durch sie die Höhe der Figuren angemerkt, um darnach die Eintheilung der Felder vorzunehmen. Ein weiteres Beispiel dieses Verfahrens bot die Figur des lehrenden Heilandes in Pretestato; die Kratzer befanden sich auf dem jetzt abgelösten Theile des Bildes.[4]

Dass die Freskomalerei nur den Gebrauch von mineralischen Farbstoffen zulässt, ist bekannt; der Kalk des frischen Bewurfes zerstört nämlich alle animalischen und vegetabilischen Farben. « Das Gleiche », schreibt Donner, « findet auch bei einigen metallischen Farben, z. B. dem Bleiweiss statt », weshalb es « durch fein geriebenen Kalk ersetzt » wird. « Alle Farben werden nur mit Wasser angerieben und bedürfen keines besonderen Bindemittels, sondern haften in Folge eines chemischen Processes auf das festeste an dem Freskogrunde ». Durch diesen Process bildet sich an der Oberfläche des Freskos eine « schwerlösliche, dünne Krystallhaut », welche « sich über die Farben legt », « sie derart befestigend und schützend, dass ein Abwaschen ohne Reibung sie nicht beschädigt ». Unter dieser Haut « ist der Zusammenhang

[1] Taf. 154, 2.
[2] Taf. 86.
[3] Taff. 61 u. 63, 1.
[4] Taf. 49.

der Farbe mit dem Grunde nur ein schwacher, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man durch Abschaben oder durch eine Säure diese Krystallhaut zerstört; ja bei einigen Farben reicht hierzu schon ein Reiben mit benetztem Finger hin ».[1] Letzteres ist, wie wir später sehen werden, namentlich bei den Fresken der Fall, bei deren Ausführung die Maler den richtigen Zeitpunkt des Farbenauftrages versäumt haben. Auf alles dieses muss man, nebenbei gesagt, bei dem Reinigen der Bilder achten, zumal wenn es nothwendig ist, die Reinigung mit Säuren vorzunehmen.

Die Farbenskala war niemals sehr reich; die gewöhnlichen Farben sind Roth, Braun, Gelb, Weiss und Grün; seltener wurden Blau, Minium, Zinnober und Schwarz (letzteres in der Mischung von Roth und Blau) verwendet. Diese Oligochromie, innerhalb welcher sich die Katakombenmalerei bewegt, hängt zum Theil mit der Art der Hauptgewänder, Tunika und Pallium, zusammen, in denen eine grosse Anzahl von Figuren erscheint, und die nur eine beschränkte Farbenwahl gestatteten. Eine zu reiche Farbenpracht wäre übrigens bei der Ungunst der lokalen Verhältnisse ein unzeitiger Luxus gewesen; sie war dadurch eigentlich von selbst ausgeschlossen.

Als Untergrund des Freskos diente in der Regel die natürliche Farbe des Stuckes. Man trug die Farben zunächst in Gesammttönen in den Umriss ein und setzte dann die entsprechenden Lichter und Schatten auf. Für die Gesichter und die Extremitäten wählte man als Lokalton zumeist ein helles, ins Gelbliche oder Röthliche spielendes Braun, für die Lichter Weiss, seltener Hellroth, und für die Schatten ein dunkles Braun oder Roth. Der Farbenauftrag war breit und voll, so dass der Grund vollständig gedeckt wurde. Erst seit dem 3. Jahrhundert kam es öfters vor, dass der Künstler für die Gewänder, aber nur für diese, den weissen Grund des Stuckes aussparte, indem er die Umrisse derselben sowie auch den Faltenwurf in Strichen mehr zeichnete als malte; die Extremitäten sind aber auch in diesem Falle stets pastos behandelt. Die Vertheilung von Licht und Schatten wurde im Grossen und Ganzen richtig gehandhabt; dagegen hat man auf eine Vertreibung der Farben in einander fast gänzlich verzichtet. Trotzdem wirken die Bilder niemals hart, da die Farben abgetönt und harmonisch zum Grundton gestimmt sind.

Einige Male wurde der Stuck roth, seltener gelblich angestrichen und darauf das Gemälde ausgeführt. Beispiele dieser Art von Malerei sind uns aus dem 1., 2. und 4. Jahrhundert erhalten; sie vertheilen sich auf die Katakomben der heiligen Domitilla, Priscilla, Kallistus und Hermes.[2] Die Maler, denen wir die auf Taff. 148; 155, 2; 198; 225, 1; 231; 235 wiedergegebenen Fresken verdanken, haben den von den Figuren freigelassenen Grund erst nachträglich mit gelber, grüner, und blauer Farbe ausgefüllt.

In den zwei ersten Jahrhunderten wurden fast ausschliesslich Kammern und ganze Gallerien, und zwar an den Wänden wie an der Decke, ausgemalt. Von Gemälden, die ein Einzelgrab zieren, ist aus dieser Zeit nur ein Beispiel, das der Ma-

[1] Donner, a. a. O. S. 32 f.

[2] Einige Beispiele bieten wir auf den Taff. 15 f.; 137; 179; 182; 190 u. 248.

donna mit dem Stern in Santa Priscilla,[1] bekannt. Es ergab sich daher von selbst, dass man bei der äusseren Anordnung der Dekoration sich mehr oder weniger an diejenige hielt, welche bei der Ausschmückung der Zimmer in den Häusern üblich war. Hier fehlte jeder Grund, von der Tradition abzugehen. Die Decke, die naturgemäss « das Leichtere, das Getragene, das Schwebende » sein soll, hatte anfangs gewöhnlich nur ein Gruppenbild, welches von leichteren Sujets umgeben wurde. Für die grösseren, mehr komplicirten Darstellungen waren die Wände bestimmt. Letztere konnten, da man in der ersten Zeit mit dem Raume sehr verschwenderisch umging, in den breiten Feldern zwischen den nischenförmig angebrachten Gräbern (loculi) und in den Arkosolien ganze Cyklen von Gemälden aufnehmen. Als das Christenthum in Rom immer mehr Anhänger gewann und damit auch der Bedarf an Grabstätten wuchs, wurde eine grössere Ökonomie des Raumes in den Katakomben nothwendig. Die Wände der Kammern füllten sich seitdem derart mit Gräbern, dass sie zum vorhinein ihre praktische Bestimmung hatten und dass dem Maler für seine Kompositionen bisweilen nur die Decke übrig blieb. Darstellungen, welche man bisher bloss an den Wänden sah, treten nun auch in den Deckenmalereien auf. Eines der hervorragendsten Beispiele dieser Art ist der von mir entdeckte Cyklus in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.[2]

In der Anordnung des Deckengemäldes erfüllten die Künstler, einige wenige Fälle ausgenommen, die strengen Forderungen des Stils: die einzelnen Bilder reihen sich koncentrisch um das Hauptbild in der Mitte, und dieses selbst ist so gerichtet, dass die Köpfe der Figuren dem Inneren, die Füsse dem Eingange der Kammern zugekehrt sind. Verstösse dagegen zeigen sich selten: an den auf Taff. 42 u. 75 reproducirten Decken hat die Figur des Mittelfeldes eine seitliche und an denen der cripta della Madonna[3] und des cubiculum I in Santi Pietro e Marcellino[4] sowie in den Bogen zweier Arkosolien in San Callisto die umgekehrte Richtung.[5]

Die bei den Alten mit grosser Meisterschaft gehandhabte plastische Behandlung der Stuckfläche, die caelatura tectorii, d. i. das Verfahren, die Wandgemälde durch Stuckcaelaturen zu heben, kam in den Katakomben so selten zur Anwendung, dass derartige Ornamente zu den Ausnahmen zählen. Das merkwürdigste Beispiel dieser Technik, nebenbei gesagt ein unvollkommener Versuch, bietet die Gruppe des Guten Hirten am Grabe der Darstellung der Madonna mit dem Stern.[6] Hier sind die Figuren des guten Hirten und der Schafe sowie auch die Stämme und Hauptäste der Bäume plastisch ausgearbeitet und übermalt, während alles das, was mehr in den Hintergrund treten soll, nur gemalt oder in den Stuck eingeritzt ist.

Bis gegen Ende des 3. Jahrhunderts bildete die Malerei die einzige Ausschmük-

[1] Taff. 21 f.

[2] Wilpert, *Ein Cyklus christologischer Gemälde*, Taff. I-IV. Im Folgenden citirt: *Cyklus*.

[3] Taf. 61.

[4] Bosio, *Roma Sotterranea*, S. 331 (citirt: *R. S.*); Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, II, Taf. 41, 2 (citirt: *Storia*).

[5] De Rossi, *Roma Sotterranea*, III, Taff. XIV und XXXV, 1 (citirt: *R. S.*).

[6] Taff. 21 ff.

kung der Grabstätten; die Architektur spielte dabei eine völlig untergeordnete Rolle. In dieser Zeit trug man schon bei der Anlage der Kammern der anzubringenden Dekoration Rechnung, indem man Decken mit zu starken Wölbungen und scharfen Kanten vermied. Daher sind die Decken häufig ganz eben, oder sehr verflachte Tonnengewölbe. Bei Kreuzgewölben, die seltener vorkommen, sind die Rippen nach dem Centrum der Decke zu abgeschrägt, um dort ein möglichst ebenes Feld für das Mittelbild zu schaffen. Erst im 4. Jahrhundert setzte man sich über solche Rücksichten zuweilen hinweg; wir haben drei bemalte Kreuzgewölbe, deren Rippen mitten durch Figuren gehen.[1] Seitdem wird, was bisher nur ausnahmsweise geschah, häufiger die Architektur zur Dekoration der Kammern herangezogen; man arbeitet in den vier Ecken aus dem lebendigen Gestein Säulen heraus, welche nichts zu tragen, sondern nur zu schmücken haben; ebenso werden Arkosolien hergestellt, die an der Vorderwand mit Säulen verziert sind. Letztere werden gewöhnlich mit Mörtel bekleidet und farbig angestrichen. Krypten mit reicher Benützung architektonischer Detailformen zu dekorativen Zwecken finden sich besonders in der « ostrianischen » Katakombe, solche mit Säulen in der Region des Liberius in San Callisto; sie sind aber zumeist unbemalt. Diejenigen, welche im coemeterium maius an der zum Arenar führenden Strasse liegen, stammen zum Theil schon aus der Zeit des Diokletian; denn in einer von ihnen fand de Rossi eine Inschrift aus dem Jahre 291;[2] die der Liberiusregion fallen in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts.[3]

Die Kammern, welche vor der Mitte des 3. Jahrhunderts angelegt und ausgemalt wurden, erhielten eine vollständige, d. h. auf die Wände und das Gewölbe sich erstreckende Stuckbekleidung. Seitdem kam es, zumal in der Friedensperiode, öfters vor, dass nur die Hinterwand, in welcher das Hauptarkosol war, oder — seltener — nur ein Arkosol oder die äussere Eingangswand oder die Decke mit Stuck überzogen und bemalt, das Übrige dagegen roh gelassen wurde. Solche Kammern sind diejenigen der pecorelle in San Callisto, der Veneranda, des Diogenes und der « apostoli piccoli » in Santa Domitilla, des « presepio » und der « stella » in San Sebastiano, der beiden Oranten und der Heiligen in Santi Pietro e Marcellino, der hl. Emerentiana und der Madonna im coemeterium maius, des Wagenlenkers in der Katakombe der Vigna Massimo und das cubiculum clarum in Santa Priscilla.[4] Man kann sich leicht vorstellen, dass durch eine derartige Ökonomie der ästhetische Eindruck, den die betreffenden Grabstätten auf den Beschauer machten, nicht erhöht wurde.

Mit der Abnahme des künstlerischen Geschmackes hält eine gewisse Verschlechterung des Materials, und zwar sowohl des Stuckes als auch der Farben, gleichen Schritt; jener ist bis in das 3. Jahrhundert hinein sorgfältig geebnet und weiss, diese rein und von vorzüglicher Qualität, wie wir sie in den Malereien der Häuser von Pompeji finden. In der Folgezeit kommen öfters unreine und ordinäre Farben zur

[1] Taff. 168; 171 u. 210.
[2] *Inscript. christ.*, I, 18.
[3] De Rossi, *R. S.*, III, S. 258 ff. und 269.
[4] Taff. 154 f.; 158; 163 f. u. 207 ff.; 180 u. s. f.

Verwendung; der Stuck nimmt einen grauen Ton an und ist an der Oberfläche sehr unvollkommen geglättet. Es lässt sich daher als allgemeine Norm aufstellen, dass je vornehmer und feiner das Material, desto älter das Gemälde ist. Die Haltbarkeit der Farben wie des Stuckes bleibt aber auch in der letzten Periode die gleiche; ja gerade unter den Fresken des 4. Jahrhunderts finden sich viele, die eine ungewöhnliche Farbenfrische bewahrt haben.[1]

Die schon von Alters her übliche Vertheilung der Arbeit und die Natur der Freskomalerei, welche Schnelligkeit in der Ausführung verlangt, zwingen zu der Annahme, dass die Ausmalung einer Kammer nicht von einem, sondern von mehreren Künstlern, die nach- und nebeneinander thätig waren, besorgt wurde; namentlich mögen die verschiedenen Arten von Malereien, wie die rein dekorativen Elemente und die eigentlichen Darstellungen, von entsprechenden Künstlern hergestellt worden sein. Dadurch erklären sich einzelne stilistische Verschiedenheiten sowie der artistische Abstand zwischen Malereien in einer und derselben Kammer. Man vergleiche z. B. das Deckenbild mit den Scenen der linken Wand in der Sakramentskapelle A 2,[2] die beiden Guten Hirten mit den ornamentalen Formen des Plafonds in der Kammer unter dem grossen Luminar in Santa Domitilla,[3] ferner die Orans mit der Deckenmalerei des cubiculum III in Santa Priscilla,[4] und den sorgfältig ausgeführten Weinstock nebst Daniel zwischen den Löwen mit den flüchtigen phantastischen Landschaften im Hypogaeum der Flavier.[5] Bei den Gemälden der cappella greca ist die Verschiedenheit so gross, dass die Archaeologen sie durch die Annahme zweier, selbst dreier Epochen erklären zu müssen glaubten, während in Wirklichkeit die ganze Dekoration der Kapelle aus der nämlichen Zeit stammt.[6]

§ 3. Stand der Katakombenmaler; ihre Grabinschriften.

Nach dem, was wir über die heidnischen Maler aus der Kaiserzeit wissen, waren dieselben meistens Sklaven oder Freigelassene.[7] Der Dilettantismus fand allerdings überall, selbst in den höchsten Schichten der Gesellschaft, seine Adepten;[8] doch vor dem erwerbs- und berufsmässigen Betriebe der Malerei hegten die Römer noch im 4. Jahr-

[1] Taff. 174 ff.; 179; 182; 207 ff.; 236 ff.; 248.

[2] Taff. 27, 2 u. 38.

[3] Taff. 11 u. 9.

[4] Taff. 43, 1 u. 42.

[5] Taff. 1, 5 u. 6.

[6] Wilpert, *Fractio*, S. 29 ff.

[7] Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, III, S. 296 u. 301. Um ein gesichertes Auskommen für sein Alter zu haben, wünscht sich Naevolus bei Juvenal (9, 146 ff.) « einen krumm gebückten Ciseleur und einen Maler, der schnell und viele Gesichter malen kann », d. h. Sklaven, die mit ihrer Arbeit viel verdienen: « Sit mihi praeterea curvus caelator, et alter – Qui multas facies pingat cito! sufficiunt haec – Quando ego pauper ero ». Bei Artemidor, (*Onirocr.* 4, Prooem. ed. Hercher, 201) ist ζωγράφος in der gleichen Bedeutung wie Sklave gebraucht. Vgl. *Dig.* 6, 1, 28 ff.

[8] Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, II, S. 207 (2. Aufl.).

hundert die alte Abneigung. Die Namen der im *Corpus* veröffentlichten Inschriften von Malern deuten alle auf niedrige Abkunft hin; bei zweien ist die Bezeichnung libertus ausdrücklich hinzugefügt.[1] Ebenso bescheiden haben wir uns die Verhältnisse der christlichen Maler zu denken; auch sie gehörten wohl zumeist dem Stande der Sklaven und Freigelassenen an.[2] Konstantin der Grosse[3] und noch mehr Valentinian[4] suchten diesem Übel durch Verleihung von grossen Privilegien an Maler zu steuern, um auf diese Weise den Malerstand zu heben und ihm aus den Freigeborenen Jünger zuzuführen. Es entzieht sich jeder sicheren Beurtheilung, welche Folgen diese von dem kaiserlichen Hofe ausgehende Pflege der Kunst für die nicht-sepulkrale Malerei gehabt hat; denn die Gemälde sind, mit wenigen Ausnahmen, zu Grunde gegangen. In der Katakombenmalerei kann man thatsächlich die Erfahrung machen, dass einige Werke des 4. Jahrhunderts vor nicht wenigen des 3. sich in stilistischer Hinsicht sehr vortheilhaft auszeichnen. Es war dies ein kurzes Aufflackern der erlöschenden Kunst, die seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ihrem letzten Verfalle entgegenging. Wir dürfen sodann a priori annehmen, dass jene schon von Konstantin in Aussicht gestellten Privilegien die Zahl der Künstler vermehrt haben. Hiermit hängt zum Theil die Thatsache zusammen, dass die Entstehung der meisten Katakombengemälde in das 4. Jahrhundert fällt. Freilich war auch die Zahl der römischen Christen durch die nach dem konstantinischen Frieden erfolgte grössere Zahl von Konversionen ganz ungewöhnlich gewachsen.

Wie ihre heidnischen Kollegen es nicht für der Mühe werth erachteten, ihre Namen unter die Wandgemälde zu setzen,[5] so haben auch die Katakombenmaler sich nirgends verewigt. Mein Suchen darnach war vergebens. In Santi Pietro e Marcellino fand ich nur, dass bei der Ausschmückung zweier Arkosolien die Maler durch

[1] *C. I. L.*, VI, 9786: Q. ANTONIVS . SALVI . L(IBERTVS) . EVTYCHVS; 9788 DECEMBER; 9789 PHILARGVRVS; 9790 M . PLAVTIVS . MENECRATES; 9792 PAPIRIUS VITALIS; 9793 TI . CLAVDIVS . SOTER; 9794 P. CORNELIVS . P . L(IBERTVS) . PHILOMVSVS. Eine noch unedirte Inschrift, die an der Via Salaria Vetus, unweit der Stadtmauer, im Jahre 1898 gefunden wurde, nennt einen C . SALLVSTIVS . CRISPI . L(IBERTVS) . AIAX PICTOR.

[2] Der von dem hl. Hieronymus (*Ep.* 60, Migne 22, 597) erwähnte Priester Nepotianus, der « basilicas ecclesiae et martyrum conciliabula diversis floribus et arborum comis vitiumque pampinis adumbravit », war nur Dilettant.

[3] *Cod. Theod.*, 13, 4, 2 (Gesetz vom Jahre 337): Artifices artium, brevi subdito comprehensarum, per singulas civitates morantes, ab universis muneribus vacare praecipimus: siquidem ediscendis artibus otium sit adcommodandum, quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri, et suos filios erudire. Es folgt nun die Aufzählung der Künstler und unter ihnen sind auch die « pictores et sculptores » genannt.

[4] Das Gesetz Valentinians, von Jahre 374, ist nur zu Gunsten der freigeborenen Maler « picturae professores si modo ingenui sunt » erlassen. Aus den Privilegien seien die folgenden hervorgehoben: die Maler sollten frei von Steuern sein, auf öffentlichen Grundstücken gelegene Lokale und Werkstätten zur Ausübung ihrer Kunst ohne Miethe erhalten, von unliebsamer Einquartirung verschont bleiben, in jeder beliebigen Stadt sich niederlassen dürfen und von den Beamten nicht gezwungen werden, Kaiserportraits anzufertigen oder öffentliche Bauten auszumalen, ohne dafür bezahlt zu werden.

[5] Als eine Ausnahme wird vielleicht das Graffito zu betrachten sein, welches in dem bei der Farnesina ausgegrabenen Hause gefunden wurde: CΕΛΕΥΚΟC CΠΟΙΕΙ; dasselbe scheint sich auf einen Maler zu beziehen.

Unvorsichtigkeit ihren Arm in zu nahe Berührung mit dem schon bemalten Theile des Bogens gebracht und dadurch ihr Gewand in den noch frischen Stuck eingedrückt haben. Nach den hinterlassenen Spuren zu urtheilen, trugen sie ein Kleid aus grobem Stoffe. Das gänzliche Verschwinden der Persönlichkeit des Künstlers aus der coemeterialen und der gleichzeitigen heidnisch- römischen Wandmalerei ist übrigens nicht wenig bezeichnend für die untergeordnete Stellung desselben.

Aller Wahrscheinlichkeit nach waren schon frühzeitig, wenn nicht jeder einzelnen Katakombe so doch denen, die nicht weit von einander an derselben Strasse lagen, bestimmte Maler zugewiesen. Wir schliessen es nicht bloss daraus, dass die Katakombenmaler zu der Körperschaft der Fossoren gehörten,[1] sondern auch aus der Thatsache, dass es in einer und derselben Katakombe Gemälde gibt, welche die gleiche Künstlerfamilie, ja die gleiche Hand verrathen. Um nur die augenfälligsten Beispiele zu berühren, nennen wir: in Santi Pietro e Marcellino die Malereien des cubiculum VI, der Krypta der Madonna, des cubiculum duplex und der Kapelle mit dem christologischen Cyklus;[2] in San Callisto die Fresken der cripta dell'Orfeo und der beiden Sakramentskapellen A 2 und A 3;[3] in Santa Domitilla diejenigen der Diogeneskrypta und der anstossenden Kammer mit der Gerichtsdarstellung,[4] ferner des arcosolio delle pecorelle, der Bäckergruft und anderer benachbarter Monumente;[5] in der «ostrianischen» Katakombe endlich diejenigen der I. und II. Kammer.[6] Umgekehrt lässt sich nicht, wenigstens für die Zeit nach der Mitte des 2. Jahrhunderts, nachweisen, dass der nämliche Künstler in Coemeterien verschiedener Strassen gearbeitet habe. Ich nehme die älteste Zeit aus; denn in den Anfängen des Christenthums konnte es, bei dem Mangel an Künstlern, nicht ausbleiben, dass ein und derselbe Maler für verschiedene Katakomben Aufträge erhielt. Eine Bestätigung dieser Aussage liegt vielleicht in den auf Taff. 18 ff. reproducirten Gemälden der Passionskrypta in Pretestato vor, welche in der Bewegung der Figuren und der Behandlung der Gewänder so deutliche Anklänge an einige Fresken der Priscillakatakombe[7] bieten, dass sie, wenn auch nicht auf den gleichen Maler, so doch auf die gleiche Künstlerfamilie zurückgeführt werden können.

An Grabinschriften, welche ausdrücklich Maler erwähnen, kennt man bisher nur zwei. Die eine, mit dem Konsulatsdatum des Jahres 382, lautet:

AVR FELIX PICT*or*
CL. ANTONIO ET *Syagrio conss.*[8]

«Aurelius Felix, ein Maler (wurde hier bestattet), in dem Jahre, als Klaudius Antonius und Syagrius Konsulen waren».

[1] De Rossi, *R. S.*, III, S. 539 f.; vgl. unten § 124.
[2] Taff. 57; 60 f.; 63, 1; 64, 2-4; Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-VI, 1.
[3] Taff. 37 ff.; 40, 3 u. 41, 1-3.
[4] Taff. 154, 2; 155, 2; 180; 181, 2.
[5] Taff. 117, 2; 193 ff.
[6] Taff. 168 ff.
[7] Taff. 13 f. u. 21 f.
[8] De Rossi, *Inscript. christ.*, I, S. 142 N.° 318; *C. I. L.*, VI, 9787.

Die Platte verschloss höchst wahrscheinlich ein Grab in den Katakomben; später wurde sie in die Kirche San Martino ai Monti und zuletzt in die Inschriftengallerie des Vatikans gebracht, wo sie sich noch heute befindet.

Die zweite Inschrift, eine opistographa, stammt aus der Katakombe der hl. Cyriaka, von wo sie als Material in die nahe Basilika des hl. Laurentius kam; die Form ihrer Abfassung:

LOCVS PRISCI PICTORIS
« Grab des Malers Priscus »

verweist sie ebenfalls in das 4. Jahrhundert.[1]

Eine jetzt verstümmelte Grabplatte geben wir (Fig. 1) in Faksimile wieder; sie zeigt, ausser dem Symbol der Taube mit dem Ölzweig, die Embleme eines Malers: Zirkel, Griffel und zwei Pinsel. Als sie zur Zeit Marangoni's in San Callisto ausgegraben wurde, war sie vollständig; heute fehlt die grössere Hälfte. Der erhaltene Theil ist der Inschriftengallerie des Laterans einverleibt; die Inschrift lautet mit der Ergänzung:[2]



Fig. 1

FELICI FILIO BENEMERENTI QVI VIXIT ANNOS
XXIII DIES X QVI EXIVIT VIRGO DE SAECVLV ET
NEOFITVS IN PACE
PARENTES FECERVNT
DEP III . NONAS . AVG

« Ihrem wohlverdienten Sohne Felix, der 23 Jahre und 10 Tage gelebt hat, der jungfräulich und als Neugetaufter aus dieser Welt in Frieden geschieden ist, (setzten) die Eltern (diese Inschrift). Seine Bestattung erfolgte am 3. August ».

Dieses Epitaph gehört gleichfalls in das 4. Jahrhundert, also in eine Zeit, in der die unterirdische Bestattung noch im vollen Gange war; verschloss es ja selbst einen Lokulus in der Katakombe. Es widerspricht somit nichts der Annahme, dass Felix und seine beiden andern Kollegen die Kunst auch in den Katakomben ausgeübt haben.

[1] *C. I. L.*, VI, 9791. Die unvollständig gelassene Inschrift auf der Rückseite lautet LOCVS IVS(*tini?*). Die Platte wurde für den Evangelienambon der erwahnten Basilika verwendet.

[2] Marangoni, *Acta S. Victorini*, pag. 129; De Rossi, *Museo epigrafico Pio-Lateranense* (in dem *Triplice omaggio alla Santità di Papa Pio IX offerto dalle tre romane accademie*) Pil. XI, 24 (citirt: *Mus. Lat.*); Perret, *Catacombes de Rome*, V, Taf. VI; Wilpert, *Drei altchristliche Epitaphfragmente aus den römischen Katakomben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1892, S. 376.

ZWEITES KAPITEL.

Die coemeteriale Malerei in ihrem Verhältniss zu der heidnischen Wandmalerei.

Mit der verjährten Behauptung, die ersten Christen hätten sich, weil aus dem Schosse des Judenthums hervorgegangen, der Kunst feindselig gegenübergestellt, brauchen wir uns nach den guten Bemerkungen von F. X. Kraus[1] nicht mehr zu befassen. Es sei hier nur bemerkt, dass die unterirdischen Grabstätten von dem angeblichen Kunsthasse nicht nur nichts wissen, sondern dass im Gegentheil die ältesten Kammern sämmtlich ausgemalt sind.[2] Wir können also gleich dazu übergehen, die Beziehungen der christlichen zur heidnischen Kunst aufzusuchen.

Das Christenthum fand in den Anfängen seiner Verbreitung in Rom die Kunst auf einer relativ hohen Stufe. Wie es weder in seiner Aufgabe noch in seiner Macht lag, eine neue Sprache zu erfinden, so war es ihm auch schlechterdings unmöglich, mit einem Schlage eine völlig neue Kunst zu schaffen; es stand vielmehr nichts im Wege, dass es mit der alten Sprache auch die alte Kunst, so weit diese seiner Lehre und Praxis nicht widersprach, in seine Dienste nahm. « Profani si quid bene dixerunt, non aspernandum » sagt ein Kirchenlehrer noch zu einer Zeit, wo die Christen bereits ihre eigene Litteratur besassen;[3] um wie viel mehr musste ein solcher Grundsatz auf dem Gebiete der Kunst, und vor allem zu Anfang, wo die Hilfsbedürftigkeit am grössten war, seine Geltung haben! Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass die Grabstätten, in denen man die ersten Christen beisetzte, ganz oder zum Theil von heidnischen Künstlern ausgemalt wurden, da wir nicht gut annehmen können, dass mit der Einführung des Christenthums in Rom sofort auch eine christliche Maler-

[1] *Geschichte der christlichen Kunst*, I, S. 61 ff.

[2] Übrigens standen in Rom selbst die Juden keineswegs in jenem feindlichen Verhältniss zur Kunst, wie die Theoretiker sich einreden. In der jüdischen Katakombe unter der Vigna Randanini befinden sich Kammern mit Malereien und, was bezeichnend ist, ein Sarkophag, in dem ein jüdischer Maler bestattet war. Die Inschrift lautet:
ΕΝΘΑΔΕ | ΚΙΤΕ ΕΥΔΟ | ΞΙΟΣ.ΖΩΓ | ΡΑΦΟΣ ΕΝ, ΕΙΡΗΝΗ Η ΚΥ (οίμησις αὐτοῦ).
« Hier ruht der Maler Eudoxius. Er schlafe in Frieden! »

[3] August., *De doctrina christiana*, 2, 18 (Migne 34, 49).

schule entstanden sei. Musste man sich ja auch in der Skulptur, in Ermangelung von christlichen Steinmetzen, mit Sarkophagen aus heidnischer Werkstatt begnügen. Unter solchen Umständen haben wir es von vornherein als etwas Selbstverständliches anzusehen, dass wir in der altchristlichen Kunst auf Formen stossen, die der heidnischen entnommen sind. Wer diese Thatsache seltsam finden sollte, der müsste sich folgerichtig auch darüber wundern, dass die Apostelschüler, und selbst Apostel, Schriften in der Sprache der Heiden verfasst haben.

Die ersten christlichen Maler waren in der heidnischen Schule gebildet, sei es dass sie als Getaufte in dieselbe eintraten, oder als fertige Künstler zu dem neuen Glauben sich bekehrten. Was durften sie nun von dem in der heidnischen Schule Erlernten zur Ausschmückung der christlichen Grabstätten herübernehmen, und was mussten sie zurückweisen? Anstatt uns in aprioristische Erörterungen über das Erlaubte und Unerlaubte auf dem Gebiete der christlichen Kunst zu verlieren, wollen wir lieber das, was die Maler an den Gräbern der Katakomben thatsächlich zur Darstellung gebracht haben, in chronologischer Reihenfolge durchgehen und dann den Inhalt der dargestellten Gegenstände kurz darlegen. Auf diese Weise wird sich eine Scheidung der rein christlichen Schöpfungen von den aus der heidnischen Kunst übernommenen Formen von selbst ergeben.

Überblick über die Malereien aus den vier ersten Jahrhunderten.

§ 4. Die Fresken aus dem 1. Jahrhundert.

Unter den bis jetzt freigelegten Malereien erweisen sich, schon durch ihren Fundort, als die ältesten diejenigen der Hypogaeen der Flavier und Acilier. Letztere Grabstätte erlitt in der Zeit nach Konstantin leider solche Veränderungen, dass von der ursprünglichen Dekoration, ausser einem Delphin und einigen Sternen und Linien, nur zwei einem verblassten Kelche zugewendete Pfauen übrig geblieben sind.

Reicher ist der Bestand in der Gallerie der Flavier in der Domitillakatakombe. Hier sehen wir auf der Decke zunächst einen Weinstock, der von geflügelten Putten und Vögeln belebt ist; dann folgen Putten in Abwechslung mit phantastischen Landschaften, ferner Guirlanden, kandelaberförmige Pflanzenornamente und schwimmende Delphine. In den Nischen sind zum Theil die gleichen Darstellungen, dazu ein schönes Muster von weissen Sternblumen auf rothem Grunde, ein Ornamentkopf, ein Fischer, ein Horn und allerlei Thierstücke. Von den Gemälden der Seitenwände haben sich nur ein Mahl, Noe in der Arche (fragmentirt) und Daniel in der Löwengrube erhalten; die übrigen Bilder wurden entweder durch später angebrachte Gräber zerstört oder von Antiquitätensammlern mit dem Stuck von der Wand abgelöst.

In der nicht viel jüngeren Kammer unter dem grossen Lichtschacht derselben Katakombe kehren die nämlichen Putten, Guirlanden und Kandelaberkonsolen wieder; dazu kommen noch schwebende weibliche Figuren, Pfauen mit zum Rad entfaltetem Schweif, ruhende oder fliegende Tauben, ein Schaf mit Hirtenstab und Milcheimer, Blumenstücke, eine Landschaft, das Seethier, welches bald für die Jonasdarstellungen adoptirt werden sollte, und dreimal der Gute Hirt.

Alle diese Malereien stammen aus dem 1. Jahrhundert. Von biblischen Darstellungen sehen wir unter ihnen nur den Guten Hirten, Daniel zwischen den Löwen und Noe in der Arche. Allerdings sind die Hauptfresken der langen Gallerie der Acilier fast sämmtlich zerstört; ebenso fehlen einige im Hypogaeum der Flavier. Doch wie hoch wir auch immer die Zahl der verlorenen Bilder ansetzen mögen, es überwiegen die rein dekorativen Werke.

§ 5. Die Fresken aus dem 2. Jahrhundert.

Anders gestaltet sich das Verhältniss im 2. Jahrhundert, aus dem uns fünfzehn Kammern, ein Arkosol und ein gewöhnliches Grab mit Malereien erhalten sind.

1) In der cappella greca befinden sich:

das Quellwunder des Moses, der geheilte Gichtbrüchige, eine Taufscene (fragmentirt), die Jahreszeiten, die drei babylonischen Jünglinge im Feuerofen, die Anbetung der Magier, drei Susannascenen, Noe in der Arche, Daniel zwischen den Löwen, das Opfer Abrahams, die Fractio panis, die Auferweckung des Lazarus, zwei Oranten mit zwei Heiligen, ein Ornamentkopf und drei Fruchtvasen;

2) im Atrium der cappella greca:

der Gute Hirt, Arabesken und Linearornamente;

3) in der Passionskrypta der Katakombe des Praetextat:

die Dornenkrönung des Herrn, die Auferweckung des Lazarus, die Unterredung am Jakobsbrunnen, die Heilung der Haemoroissa und der Gute Hirt zwischen Blumenornamenten und Vögeln;

4) an einem Grabe in der Nähe der cappella greca:

der Prophet Isaias neben der Madonna mit dem Jesukinde, zweimal der Gute Hirt und drei Oranten, auf welche ein Mann zeigt;

5) in der Doppelkammer der Lucina:

Daniel zwischen den Löwen, zwei Gute Hirten abwechselnd mit zwei verschleierten Oranten, vier geflügelte Putten, acht Ornamentköpfe, die zwei Fische und zwei Körbe von der wunderbaren Brod-und Fischvermehrung, der ruhende Jonas, ein schwimmender Delphin, das Seethier des Jonas, Tauben mit Blüthenzweigen, Tauben auf Baumstämmen, der Milcheimer mit Hirtenstab auf einer altarartigen Erhöhung zwischen zwei Schafen, Blumenguirlanden, Oranten und Heilige, die Taufe Christi, kandelaberförmige Ornamente und neun Vasen;

6) in der Kammer des Ampliatus:

Architekturmalerei, Thierstücke, Hirtenscenen mit Putten, geometrische Ornamente, bunte Vögel zwischen Blumen, eine schwebende weibliche Gestalt, zwei Pfauen, die einem Epitaph, und zwei Tauben, die einem Kantharus zugewendet sind;

7) in der Krypta des hl. Januarius der Praetextatkatakombe:

die Jahreszeiten, das Quellwunder des Moses, der Gute Hirt, Jonasscenen und allerlei dekorative Blumen- und Vogelmuster;

8) im cubiculum III der Priscillakatakombe:

zwei verschleierte Oranten, der Gute Hirt umrahmt von einem Oliven- und Ährenkranz, Tauben mit Ölzweig in den Krallen, Vasen und springende Schafe;

9) in der Kammer gegenüber der Papstgruft:

Orpheus und Seeungeheuer;

10) in der Sakramentskapelle A 2:

das Quellwunder des Moses, der Fischer, das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias, die Taufe, die Auferweckung des Lazarus, ein um den Dreizack gewundener und ein schwimmender Delphin, Christus als Richter, ein Heiliger, das Schiff im Sturm, der Gute Hirt, Pfauen mit zum Rad entfaltetem Schweife, Vasen, Blumenschnüre, Tauben mit Ölzweig, Jonasscenen, der Altar-Tisch zwischen den sieben Körben;

11) in der Sakramentskapelle A 3:

das Quellwunder des Moses, der Fischer, die Taufe Christi, der Gichtbrüchige, das Wunder der Brod- und Fischvermehrung neben einer verschleierten Orans, die Sättigung der Menge und die acht Brodkörbe, das Opfer Abrahams, die Auferweckung des Lazarus (zerstört), Christus mit der Samariterin am Brunnen, Jonasscenen, der Gute Hirt, Pfauen mit zum Rad entfaltetem Schweife, fliegende Vögel, Frucht- und Blumenvasen, kandelaberartige Ornamente, zwei geflügelte Putten mit zwei schwebenden weiblichen Figuren, Tauben mit Ölzweig, und zwei Fossoren, welche auf die eucharistischen Gemälde zeigen;

12) in der hohen Kammer im Hypogaeum der Lucina:

der Gute Hirt, Gefässe und Vögel;

13) in einer Kammer bei der Basilika der hl. Petronilla:

Vögel, Schalen und sternartige Ornamente;

14) in der Sakramentskapelle A 6:

der Gute Hirt, das Quellwunder, die Sättigung der Menge, die Auferweckung des Lazarus und drei Jonasscenen;

15) in der Sakramentskapelle A 5:

die Sättigung der Menge, der ruhende Jonas und zwei Ornamentköpfe;

16) in der Sakramentskapelle A 4:

der Gute Hirt, drei Jonasscenen, zwei Oranten zwischen Schafen und zwei Fossoren an der Arbeit;

17) im cubiculum IV der Katakombe der hl. Priscilla:

die Verkündigung, der Gute Hirt, die Auferweckung des Lazarus, drei Jonasscenen, ein springendes Schaf, Guirlanden und Rosenzweige.

Diese Aufzählung zeigt, dass der Kreis der religiös-symbolischen Darstellungen im 2. Jahrhundert, und zwar schon in der ersten Hälfte desselben, ein sehr grosser war und über die rein dekorativen Formen die Oberhand gewonnen hat; jene nehmen, zwei Kammern ausgenommen, die Hauptstellen an den Monumenten ein, diese sind auf mehr untergeordnete Plätze verwiesen und dienen fortan nur zum begleitenden Schmuck der ersteren.

§ 6. Die Fresken aus dem 3. und 4. Jahrhundert.

Im 3. und 4. Jahrhundert erweitert sich der Cyklus der religiösen Darstellungen immer mehr. Da die Zahl der mit Malereien ausgeschmückten Monumente eine zu grosse ist, so wollen wir, um Wiederholungen zu vermeiden, nur diejenigen Darstellungen namhaft machen, die bisher noch nicht erwähnt wurden. Es kommen also die folgenden neu hinzu:

Christus als Lehrer,
der Gute Hirt mit seiner Heerde,
die Heilungen des Blindgeborenen und des Aussätzigen,
die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana,
David mit der Schleuder,
Job in seinem Leid,
Tobias mit dem Fisch,
die Magier im Anblick des Sternes,
der Sündenfall unserer Stammeltern,
die Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau,
die Verurtheilung der beiden Alten durch Daniel,
der das Schaf melkende Gute Hirt,
Petrus mit der Schriftrolle,
die Aufnahme von Verstorbenen unter die Heiligen,
Verstorbene als Selige im paradiesischen Garten,
die drei Jünglinge, welche die Anbetung der Statue verweigern,
die Auferweckung der Tochter des Jairus,
Christus als Lehrer zwischen den Aposteln,
die Ankunft von Heiligen bei Christus,
Christus, wie er Heiligen den Kranz überreicht,
Balaam, der auf den Stern zeigt,
Moses, wie er sich die Sandalen löst,
die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen,
die Magier mit den Hirten in Anbetung des Jesukindes,
das auf die Schlange tretende Lamm,
Christus mit den Evangelisten,

die Hirsche am Quell,
Christus zwischen den Apostelfürsten,
Maria als Orans mit dem Jesuknaben,
die Himmelsleiter,
die Übergabe des Gesetzes an Petrus,
die Bedrängung von Moses und Aaron durch die Juden,
die Himmelfahrt des Elias,
die Prophezie des Michäas,
die Magier vor Herodes,
die Heilung des Besessenen,
der Mannaregen,
die Verläugnung Petri,
Susanna als Lamm zwischen zwei Wölfen,
die Verstorbene als Lamm zwischen zwei Lämmern,
zwei einem Monogramme Christi zugewendete Tauben,
das Lamm Gottes auf dem Berge mit den Strömen zwischen den hll. Marcellinus, Petrus, Tiburtius und Gorgonius.

Im 3. und noch mehr im 4. Jahrhundert kommen auch Darstellungen aus dem realen Leben auf, und zwar meistens solche, die sich auf den Stand oder das Gewerbe des Verstorbenen beziehen. Sie sind, die zahlreichen Bilder der Fossoren ausgenommen, so selten, dass jede für sich ein Unikum bildet. Wir haben eine Verkaufsscene von Gemüse oder Guirlanden neben einem Todtenmahl aus dem 3. Jahrhundert; aus dem 4. einen Wagenlenker und einen Krieger, ferner einen Viktualienhändler inmitten seiner Gehilfen, eine Getreideausladung für Bäcker, Böttcher mit Fässern, Tiberschiffer mit einer Ladung Amphoren, eine Gemüsehändlerin an ihrem Verkaufstisch und einen Winzer vor dem mit zwei Ochsen bespannten Lastwagen.

In das 3. und 4. Jahrhundert gehören ferner die Personifikationen der Sonne, des Meeres, des Tigrisstromes, der Liebe und des Friedens (IRENE-AGAPE).

Der Kreis der rein dekorativen Elemente erhält ebenfalls einen Zuwachs; die neu hinzutretenden Gegenstände (wie Widderköpfe, Kandelaber, topfartige Gefässe mit Laubverzierung, eine Maske, ein Bock mit dem caduceus, ein Pferd mit seinem Füllen, Seepferde und -Kühe) kommen jedoch nur selten vor. Wie im 2. Jahrhundert, so treten diese dekorativen Formen auch in der folgenden Zeit meistens in den Hintergrund,[1] erhalten sich aber bis tief in das 4. Jahrhundert hinein; erst in den letzten Decennien der Bestattungsperiode werden sie manchmal von der Ausschmückung eines Monumentes vollständig ausgeschlossen.

Nach dieser allgemeinen Überschau über die Schöpfungen der Maler in den Katakomben wollen wir die einzelnen Darstellungsgegenstände etwas näher ins Auge fassen.

[1] Hiervon ist für das 3. Jahrhundert die kleine Kammer rechts vom Eingange des Hypogaeums der Flavier, wo das dekorative Element vorherrscht, auszunehmen. Die interessanten Ausnahmen aus dem 4. Jahrhundert werden wir im Kap. X behandeln.

I.

Die rein dekorativen, aus der heidnischen Kunst entlehnten Elemente.

§ 7. Ornamentfiguren.

Es ist bekannt, welche ausgiebige, mitunter humorvolle Verwendung die Putten (Eroten, amorini), d. h. kleine, gewöhnlich mit Flügeln versehene Kindergestalten, in der profanen Malerei gefunden haben. Eine mehr als dekorative Bedeutung hatten sie schon aus diesem Grunde nicht; sie waren eine Art «Scheidemünze», welche die Künstler stets zur Hand hatten. Die christlichen Maler konnten sie daher ohne Bedenken in ihr Kunstrepertoir aufnehmen und ihnen gleichfalls allerlei Dienstleistungen zuweisen. Wir sehen geflügelte und ungeflügelte Putten als Hirten oder in Scenen der Jahreszeiten als Gärtner, Schnitter und Winzer, ferner als Träger von Guirlanden, von Insignien des Hirtenlebens und von Inschrifttafeln. Bald schweben sie frei in der Luft, bald stehen sie auf Kandelabern und Blattkonsolen. Bisweilen wechseln sie mit weiblichen Figuren ab, welche ebenfalls allerlei Attribute in den Händen halten; zweimal sind sie mit der Psyche zusammen- oder ihr gegenübergestellt.[1]

Das Fresko in S. Hippolyt, das einzige dieser Katakombe, zeigt einen liegenden Putto auf blumiger Au zwischen zwei mit Blumen gefüllten Körben.

Auf der Decke einer Kammer in San Callisto sind Erwachsene beiderlei Geschlechtes, in halbliegender Stellung, gemalt;[2] der Mann, dessen Oberkörper entblösst ist, hält eine Fruchtschale, die mit einer ärmellosen Tunika bekleidete Frau ein kelchartiges Gefäss empor. Derartige Ornamentfiguren haben keinen besonderen Anklang gefunden, denn sie kehren in dieser Haltung sonst nicht wieder. Als schwebende und stehende Gestalten sehen wir sie auf der jetzt sehr verblassten Deckenmalerei der Kammer 10 in Santa Domitilla (Taf. 140). Nur männliche Figuren finden sich als Dekorationsstücke auf Fresken, welche wir auf den Taff. 146, 1; 158, 1, u. 244, 1 u. 3 abbilden; einige von ihnen wurden von den Archäologen missverstanden: zwei figuriren als Venus, einer als Ringkämpfer.[3]

§ 8. Ornamentköpfe.

Ein sehr beliebtes Dekorationsstück waren menschliche Köpfe, welche ebenfalls der klassischen Kunst entlehnt sind. Sie wachsen gewöhnlich aus stilisirten Blättern heraus und sind von Ranken umschlungen oder in einen Kranz geschlossen. Erst

[1] Taff. 2 ff.; 10; 31 f.; 33 f.; 52; 119; 134; 148 u. s. f.
[2] Taff. 85, 1 u. 128, 2.
[3] Bosio, *R. S.*, S. 499; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 68, 2; Marucchi, *Di un ipogeo recentemente scoperto nel cimitero di San Sebastiano*. Taf. II (Auszug aus *Gli studi in Italia*, 1879, Bd. I).

durch dieses Beiwerk wird der dekorative Charakter des an sich barocken Ornamentes vervollständigt. Wie geschmacklos dasselbe ohne das Beiwerk ist, sieht man an den vier Köpfen, die in den Balken des inneren Kreuzes auf der Decke der Lucinagruft gemalt sind:[1] sie erwecken den Eindruck, als wären sie von Geköpften hergenommen. Viele haben einen vollen, grünen Nimbus, welche Auszeichnung den Putten nur einmal, auf einem späteren Gemälde in dem coemeterium maius, zutheil geworden ist.[2] Manchmal wurden sie als Füllungen in den vier Ecken der Plafonds verwendet. So geschah es auf zwei Decken in Santi Pietro e Marcellino und in einer jetzt zerstörten Kammer eines Hypogaeums der Via Latina, deren Malereien uns durch die Zeichnungen Bosio's bekannt sind.[3] Der Kopist liess sich hier gerade bei den Köpfen einen groben Irrthum zu schulden kommen, indem er die Ranken in Schlangenleiber verwandelte und so die christliche Archäologie mit dem der Katakombenkunst fremden Medusenhaupt beschenkte.[4]

Das älteste Beispiel der dekorativen Köpfe stammt aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts und ist in der zweiten Nische der Flaviergallerie, rechts vom Eintretenden, gemalt; wir bringen es auf Taf. 8, 1. Wie die Putten, so erhalten auch sie sich bis tief in das 4. Jahrhundert hinein.

Thierschädel, denen wir in der antiken Kunst, zumal in der Skulptur, ausserordentlich häufig begegnen, wurden von den christlichen Malern bloss ausnahmsweise angebracht; es finden sich Widderschädel, und zwar auf zwei Deckengemälden, von denen das eine aus der ersten, das andere aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammt.[5]

Von einer Maske ist bisher nur ein einziges Beispiel, aus dem Ende des 3. Jahrhunderts, bekannt geworden; sie ziert die Mitte des Bogens eines Arkosols in San Callisto und wurde von de Rossi in einer farbigen Kopie veröffentlicht.[6]

Man hat behauptet, dass die menschlichen Köpfe und selbst die isolirt dargestellten Putten die Jahreszeiten versinnbilden, ist aber den Beweis dafür schuldig geblieben. In dieser Allgemeinheit ist die Behauptung auch sicher unrichtig; denn die Köpfe gleichen sich einander und bieten, mit einer Ausnahme, nichts dar, was auf die Jahreszeiten bezogen werden könnte. Letzteres gilt auch von den isolirten Putten; sie haben gleichfalls eine ausschliesslich dekorative Bestimmung. Jene Ausnahme ist der gut erhaltene Kopf der Deckenmalerei im Schiff der cappella greca, welcher mit Ähren und Kornblumen bekränzt ist, also den Sommer vorstellt;[7] die Köpfe der drei übrigen Jahreszeiten sind zerstört.[8]

[1] Taf. 25.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 443, wo der Nimbus indess in einen Tuchstreifen verwandelt ist; richtig bei Garrucci, *Storia*, II, Taf. 60, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 307; Aringhi, *R. S.*, II, S. 25; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 91; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 40, 1.

[4] Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien*, Taf. 24, 5 u. 6 (im Folgenden citirt: *Alte Kopien*).

[5] Taff. 55 u. 100.

[6] *R. S.*, III, Taf. 6, 1.

[7] Taff. 8, 2; 13.

[8] Wilpert, *Fractio*, Taf. VI, S. 25 wo die Deckendekoration theilweise wiederhergestellt ist.

§ 9. Thierstücke.

Unter dem Ausdruck Thierstücke fassen wir alle Darstellungen von Thieren, mit landschaftlicher Umgebung und ohne solche, zusammen, also alles das, worauf wir mehr oder minder zutreffend den modernen Ausdruck Stillleben anwenden können. Es finden sich gewöhnlich grasende oder ruhende und springende Schafe, Widder und Gazellen, ferner Delphine, welche um den Dreizack gewunden sind oder schwimmen oder auf Polypen Jagd machen; seltener sieht man Pferde mit und ohne Füllen und phantastische Meerthiere wie Seekühe und Seepferde, sehr selten Rehe und Böcke.[1] Auf einem Deckengemälde in Sant'Ermete sind Fische in einer ähnlichen Weise gruppirt,[2] wie auf dem Deckenbilde einer Kammer der jüdischen Katakombe unter der Vigna Randanini;[3] beide Malereien, ebenso auch die übrigen, entstammen natürlich in direkter Linie aus der klassischen Kunst. Eine christliche Schöpfung dagegen ist das Schaf mit dem Hirtenstab (pedum) und dem daran befestigten Milcheimer; es wurde zuerst in der dem Ende des 1. Jahrhunderts angehörigen Krypta unter dem grossen Luminar in Santa Domitilla gemalt[4] und, im 3. Jahrhundert, für das benachbarte cubiculum III kopirt.[5] Die Gruppe scheint eine Umbildung analoger Bilder mit dem caduceus zu sein, von dem in der Katakombenmalerei bisher nur ein Beispiel bekannt ist.[6] Eine reichere Ausgestaltung erhielt das Bild in der Lucinagruft, wo der Milcheimer auf einer altarartigen Erhöhung neben dem Hirtenstabe steht und von zwei Schafen umgeben ist. Auf einem Deckengemälde der Katakombe «ad duas lauros» ist viermal das Schaf mit dem Milcheimer zusammengestellt; seltener findet sich dagegen der Milcheimer allein.[7] Alle diese Darstellungen treten sodann immer in einem bald mehr bald minder innigen Zusammenhange mit dem Guten Hirten auf.

Von Vögeln wurden am häufigsten Tauben und Pfauen, seltener Enten gemalt; einmal nur kommt ein grüner Papagei vor. In der Krypta des hl. Januarius, wo die Vögel als belebendes Beiwerk in den vier Jahreszeiten der Decke und in den Nischenbögen angebracht sind, sehen wir — ausser Tauben und Pfauen — Kohlmeisen, Wachteln und einen Wiedehopf; die übrigen lassen sich ebenso wenig bestimmen, wie einige in der Kapelle der Einkleidung und in der Kammer neben dem Eingang zum Hypogaeum der Flavier. Einer besonderen Beliebtheit erfreuten sich die Bilder von Tauben mit Bäumen, Blumen und Cippen; man wurde nicht müde, sie vom 1. bis in das 4. Jahrhundert hinein fast unverändert zu wiederholen.[8] Häufig sind auch die Zusam-

[1] Taff. 3; 11; 24; 30 f.; 36 f.; 39, 1; 49; 55; 106, 1; 128, 2; 136 u. 161.
[2] Taf. 114.
[3] Roller, *Catacombes de Rome*, Taf. IV.
[4] Taf. 7, 2.
[5] Bosio, *R. S.*, S. 249; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 29, 1.
[6] Taf. 136, 1.
[7] Taff. 24; 96; 158, 2 u. 163, 1.
[8] Taff. 12; 17; 24; 30; 32 ff.; 37 f.; 49 f.; 52; 86 f.; 89; 97; 109; 134 u. s. f.

menstellungen von Tauben mit doppelhenkeligen Kelchen, Fruchtschalen u. Schüsseln; seltener mit Scheiben, die an Schnüren hängen; einmal halten zwei Tauben eine lange Blumenguirlande. Die Pfauen sind gewöhnlich in voller Vorderansicht mit zum Rad entfaltetem Schweife abgebildet; sie stehen da meistens auf einem Blattornament oder auf einer Kugel; ein Fresko in Santa Ciriaca aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zeigt den Pfau mit einem Kranze in den Krallen.[1] Mitunter sind Pfauen paarweise vereinigt und einer Inschrift, einem Grabe, Kelche und Guirlanden zugewendet.

Aus dem Kreise der übernommenen Vogeldarstellungen ist die Taube, welche einen Ölzweig im Schnabel oder in den Krallen trägt, auszuschliessen. Sie entstammt nicht der antiken Kunst, sondern verdankt ihre Entstehung dem Noebild, von dem sie sich schon im 2. Jahrhundert losgelöst hat, um als selbständiges Symbol zu dienen.

§ 10. Landschaften.

Von Landschaften im eigentlichen Sinne des Wortes lässt sich nur eine, aus dem Ende des 1. Jahrhunderts, namhaft machen. Sie schmückt die Lunette des linken Arkosols in der Kammer unter dem Luminar in Santa Domitilla.[2] Man sieht neben einem Bretterzaun eine ärmliche Bauernhütte, die mit Fenstern und einer Thür nach der Strasse zu versehen ist. Vor der Hütte, und etwas weiter rechts, stehen zwei Tische und daneben zwei Frauengestalten mit einem kleinen Mädchen, welches mit langer Tunika und der Paenula bekleidet ist. Von den beiden Frauen hat sich nur eine ganz erhalten; sie trägt gleichfalls die lange Tunika und darüber einen so flüchtig angedeuteten Mantel, dass man seine Form unmöglich erkennen kann. Ein in seiner Ruhe gestörter Hund hat sich halb aufgerichtet und bellt die Ankömmlinge an. Weiter rechts stehen Bäume und eine nach oben spitz auslaufende Hirtenhütte aus Schilf, wie man sie noch heute in der römischen Campagna trifft. Den Hintergrund bildet ein mit dürftigen Pflanzen bewachsener Berg. Zwei Kindergräber haben das in seinen Farben vorzüglich erhaltene Fresko leider ganz verunstaltet.

Sehr verbreitet in der antiken Kunst waren Landschaften mit Opferscenen als Staffage. Opfer gehörten, namentlich auf dem Lande, zu den alltäglichen Erscheinungen, und zwar nicht bloss bei dem niederen Volke, sondern auch bei den Gebildeten. Interessant ist in dieser Hinsicht eine Äusserung, die wir in einem Briefe Fronto's an Lucius Verus lesen. Der Philosoph hatte die Genesung des Kaisers von einer Krankheit, die derselbe sich durch ausschweifenden Genuss zugezogen hatte, brieflich erfahren. «Bei dieser guten Nachricht», schreibt Fronto, «lebte ich wieder auf, und da ich gerade auf dem Lande war, so begab ich mich an den Fuss aller Altäre, und besuchte alle heiligen Haine und verrichtete meine Andacht vor allen (den Göttern)

[1] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 59, 2. [2] Taf. 6, 2.

geweihten Bäumen».[1] Derartigen Heiligthümern, wie sie hier erwähnt werden, begegnete man im Freien auf Schritt und Tritt; daher kam es, dass sie in der Landschaftsmalerei unzählige Male wiederholt wurden und schliesslich einen integrirenden Bestandtheil derselben ausmachten. Häufig beschränkten sich diese Bilder auf das Allernothwendigste: Hermen, zumal des Priap, «heilige Bäume» mit Säulen sowie Altäre, über welche sich menschliche Gestalten zum Opfer beugen, bildeten ihren ganzen Inhalt. Die Idee, in ihnen sakrale Darstellungen zu schaffen, lag den Künstlern fern; sie waren lediglich dekorative Landschaftsbilder und versahen auch als solche oft nur den Dienst von einfachen Lückenbüssern. Man findet sie in Rom, um einige Beispiele zu erwähnen, auf dem Fries in der rechten Kammer des «Hauses der Livia», in der Gruft der Pankratier an der Via Latina und unter den im Museo nazionale untergebrachten Malereien und Stuckdekorationen des aus der Zeit des Augustus stammenden Hauses, das in der Nähe der Farnesina aufgedeckt wurde. In die Katakomben haben sie sich nur einmal verirrt, nämlich in den ältesten Theil des Hypogaeums der Flavier; sie sind hier so oberflächlich hingeworfen, dass nur ein geschultes Auge in ihnen die Opferscenen herausfinden kann.[2] Wie schon bemerkt wurde, gehören dieselben zu den allerersten Fresken der Katakomben und rühren höchst wahrscheinlich von heidnischer Hand her.

In solchen Landschaften fehlen nie «heilige» oder, wie Fronto sich ausdrückt, «(den Göttern) geweihte Bäume».[3] Dieselben hatten zum Schutze eine oder zwei mit einem Epistyl verbundene Säulen oder Pfeiler und eigneten sich als solche sehr gut zu einem ornamentalen Motiv. In der letzteren Form sehen wir sie in einigen Thierstücken des cubiculum III der Domitillakatakombe, in der Kapelle der Einkleidung, in einer der von mir entdeckten Krypten in Santi Pietro e Marcellino und in einer Kammer der Katakombe des hl. Hermes,[4] also auf Monumenten des 3. Jahrhunderts. Ganz unkenntlich und vielleicht auch unverstanden ist der «heilige Baum» auf einem Bilde des Guten Hirten mit der Herde, wo der Maler sich auf ein Holzgestell und zwei dürftige Äste beschränkt hat.[5]

[1] Fronto, *Ep. ad Verum imp.*, II, 6 (ed. Naber, S. 133): ... Respirabi igitur et revalui, et apud omnis foculos, aras, lucos sacros, arbores sacratas, nam rure agebam, supplicavi. Vgl. das radikale, gegen jede Ausübung des heidnischen Kultes gerichtete Gesetz des Theodosius des Grossen vom Jahre 392, welches alle Arten von Opfer anführt.

[2] Taff. 6, 1 u. 7, 3. Die hier wiedergegebenen Landschaften sind die am besten erhaltenen und reichhaltigsten.

[3] In dem theodosianischen Gesetz vom Jahre 392 heissen sie « redimitae vittis arbores ». Die Binden oder Schleifen, welche man « zum Dank für erlangte Gnaden » an die « heiligen Bäume » hing, erwähnt auch Apuleius (*Metam.*, 613): Videt dona pretiosa, et lacinias auro litteratas ramis arborum postibusque suffixas, quae cum gratia facti nomen Deae, cui fuerant dicata, testabantur.

[4] Taff. 55 f.; 96 u. 114.

[5] Taff. 121 f.

§ 11. Gefässe und Pflanzenornamente.

Als ein Erbstück aus der antiken Kunst sind auch die Blumenvasen, Fruchtschalen, Blumen- und Blattguirlanden und kandelaberartige Blattornamente zu betrachten. Die Guirlanden finden sich, fast nur angedeutet, auf den ältesten Deckenmalereien in Santa Domitilla; in Form von Schlingrosen sehen wir sie in der Passionskrypta der Praetextatkatakombe, in der Sakramentskapelle A 2 und in zwei Kammern des Hypogaeums der Lucina.[1] Oft, besonderes in der späteren Zeit, haben sie die Form von schmalen, kompakten Blumenschnüren;[2] man zerzupfte nämlich Rosen und reihte die Blätter, wie Perlen, an Schnüre. Die Anfertigung derselben veranschaulichen das weiter unten abgedruckte heidnische Deckengemälde (Fig. 2) eines auf dem Caelius gefundenen Hauses[3] und die Darstellung das Frühlings in der Krypta des Januarius.[4] Diese Blumenschnüre sind gewöhnlich von abgeschnittenen Rosenzweigen und von Rosenblättern begleitet; sie bilden zuweilen den einzigen Schmuck eines Grabes; seltener sind sie, zweimal in ganz verschwenderischer Weise, zur Umrahmung von Gruppenbildern verwendet. Voluten von Olivenblättern erscheinen zuerst in der soeben erwähnten Kapelle des hl. Januarius;[5] in der Form von Kränzen sehen wir sie auf dem Deckengemälde des cubiculum III in Santa Priscilla und der Sakramentskapelle A 2; seit dem 3. Jahrhundert sind sie in der Umrahmung etwas Gewöhnliches.[6] Kandelaberartige Blattornamente finden sich zuweilen isolirt; gewöhnlich dienen sie als Konsolen[7] von Putten, Pfauen, Vasen, Oranten und (einmal) des Guten Hirten.[8]

Die Schalen und Vasen sind mit Früchten oder Blumen oder mit Gegenständen angefüllt, die sich nicht näher bestimmen lassen. Ihr Äusseres ist verschieden. Die Schalen gleichen flachen Schüsseln oder auch Muscheln, welch' letztere Form sehr beliebt war und für die mannigfachsten Gefässe, vom Salzfass bis zum Waschbecken und den vasa turpia herab, verwendet wurde.[9] Die Vasen haben die Form von tiefen, gehenkelten und ungehenkelten Kelchen (canthari) mit breitem Rande, und kommen überaus häufig vor: in der Lucinagruft haben sich sieben erhalten, und ein Deckengemälde des coemeterium maius bietet ihrer sogar acht.[10] Sowohl die Vasen als auch

[1] Taff. 2; 12; 25 u. 38.

[2] Taff. 51, 2; 52; 86; 96 f.; 109, 1; 116, 1; 141; 143, 2; 184; 251 u. 252.

[3] Vgl. darüber weiter unten § 17 (Ende).

[4] Taf. 32, 1.

[5] Taf. 34.

[6] Taff. 38; 42; 51, 1; 55 ff.; 75; 104; 106, 114; 128; 186, 1 u. s. f.

[7] Vitruv., 7, 5, 3: ...candelabra aedicularum sustinentia figuras.

[8] Taff. 2; 4; 12; 24 f.; 32 ff. u. 196.

[9] Die häufige Verwendung der Muschelform für Gefässe zeigt am besten der Umstand, dass der Lateiner concha, conchim brauchte, wo wir kübel- oder eimerweise sagen. Vgl. Jahn, *Berichte d. K. Sächs. Ges. d. Wiss.*, 1861, S. 332, Anm. 149.

[10] Taff. 17; 24 f.; 32 ff.; 38 f.; 42; 49 f.; 52; 54; 86 f.; 89; 130; 171 u. s. f.

die Schalen wurden gern mit Tauben zusammengestellt; ein schön erhaltenes Beispiel fand ich in dem Arkosolsbogen einer Kammer, welche bei der spelunca magna der Katakombe des Praetextatus liegt.[1]

§ 12. Kandelaber.

Abbildungen von wirklichen Kandelabern kamen in zwei Krypten der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, bis zu sechs in einer, zur Verwendung; sie sind sehr schlank gehalten und überreich verziert, fast barock. Es mag hier nicht unerwähnt bleiben, dass Konstantin der Grosse, wie der *Liber pontificalis* meldet, der nicht weit von unseren Kammern entfernten Basilika der genannten Heiligen «vier Kandelaber von 3 ½ Meter Höhe» geschenkt hat.[2] Die Malereien gehören noch der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts an; daher ist es ausgeschlossen, dass der Künstler in ihnen die konstantinischen Leuchter kopirt habe. Trotzdem sind sie geeignet, uns von derartigen Luxuskandelabern eine Vorstellung zu verschaffen.[3]

§ 13. Muster.

Die Bögen von Arkosolien und die Galleriedecken über Nischengräbern, welche Malereien erhielten, wurden bisweilen mit Mustern dekorirt, die man der Textilkunst oder den bunten Mosaikböden entlehnte. Am gewöhnlichsten sind die Schuppenornamente mit eingezeichneten Palmetten, seltener das Kassettenwerk und die Muster, die sich aus Sternblumen oder aus sich schneidenden Kreisen, Rechtecken und sonstigen geometrischen Figuren zusammensetzen.[4] In der älteren Periode kommen solche Ornamente sehr selten vor; denn in jener Zeit waren die Bögen der Arkosolien in der Regel zur Aufnahme von religiösen Darstellungen bestimmt; der Mehrzahl nach gehören sie in das 4. Jahrhundert. Über dem wagerecht angebrachten Lichtschacht, welcher das «cubiculum retro sanctos» mit der Basilika der hll. Markus und Marcellianus verbindet, sieht man Kassettenwerk mit Putten, Köpfen und Vasen.[5] Ein reiches Motiv bieten auch zwei der Nischenbögen in der Kapelle des hl. Januarius, wo paarweise zusammenstehende Vögel mit Vasen gemalt sind.[6] Einmal findet sich das uralte, schon in etruskischen Grabkammern auftretende Schachbrettmuster.[7]

[1] Taff. 49 f.
[2] Ed. Mommsen, I, S. 66.
[3] Taff. 97, 1 u. 101 f.
[4] Taff. 127; 142 f.; 177; 193; 229 f. u. 248.
[5] Taf. 149.
[6] Taf. 31, 2.
[7] In der der Miltiadesgruft gegenüberliegenden Kammer. Das Schachbrettmuster ist hier vielleicht eine Nachahmung der Marmorbekleidung, die im benachbarten Arkosol angebracht war.

§ 14. Architekturmalerei.

Die von Vitruv scharf verurtheilte weil unmögliche, phantastische Architekturmalerei, welche in der profanen Kunst so sehr beliebt war, kam nur in der Krypta des Ampliatus zur Verwendung. Über dem weiss gelassenen Sockel erheben sich dünne, «rohrstengelartige Säulen»,[1] die perspektivisch zusammengestellt sind und eine kassettirte Decke tragen; dazwischen befinden sich Fenster, grosse Rechtecke in Porphyrimitation und allerlei Thierstücke, von denen schon oben die Rede war.[2]

Ein Gemisch von Dekorationselementen des Inkrustations- und Architekturstiles findet sich in der cappella greca, das einzige Beispiel, bei welchem das antike Dekorationssystem der Wände ganz befolgt wurde.[3] In der aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammenden Kammer der Nunziatellakatakombe hat der Sockel der beiden Seitenwände grosse liegende Rechtecke, die von breiten Rahmen umschlossen sind; auf dem Sockel erheben sich zwei Pilaster, zwischen denen die noch besonders eingerahmten Bilder, je drei auf einer Wand, gemalt sind.[4] Ganz ähnlich ist die Dekoration in dem etwas älteren cubiculum III in Santa Domitilla, wo die Pilaster durch den Bogen des Arkosols unterbrochen sind.[5] In der Bäckergruft derselben Katakombe schmückt den bis zur Bogenhöhe der Arkosolien reichenden Sockel imitirtes « opus alexandrinum »; darüber zieht sich ein breiter Fries mit bildlichen Darstellungen hin.[6]

In der Krypta des Oceanus in San Callisto ist auf dem die Bilderfläche tragenden Sockel gegen alle Stilgerechtigkeit ein schwacher Zaun von Rohrgeflecht gemalt,[7] um in dem Beschauer die Vorstellung von einem Garten zu erwecken, eine Geschmacksverirrung, die auch in der cripta delle pecorelle in San Callisto nachgeahmt wurde.[8] Eine mehr berechtigte Verwendung fand der Rohrzaun auf Bildern des Guten Hirten oder auf solchen, welche den paradiesischen Garten vorstellen sollen.[9] Seitdem man im 3. Jahrhundert angefangen hatte, die Seitenwände der Kammern mit Gräbern (loculi) zu füllen, wurde die Marmorimitation höchstens noch an dem unteren Theile der Arkosolsfronten angebracht.

§ 15. Anordnung und Umrahmung der Dekoration.

Die äussere Anordnung der coemeterialen Dekoration ist in den Grundzügen dieselbe, die in der antiken Wandmalerei üblich war, nur ist sie wesentlich einfacher, wodurch sie sich von dieser nicht wenig unterscheidet. Die Decken wie die Wände der

[1] Vitruv., 7. 5, 3: Pro columnis statuuntur calami...
[2] Taf. 30.
[3] Wilpert, *Fractio*, S. 27 ff.; Taff. I u. II.
[4] Taf. 74.
[5] Taf. 54.
[6] Taff. 194 f.
[7] Taf. 134, 2.
[8] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. IX.
[9] Taff. 121 u. 218, 2.

Kammern und die Bögen der Arkosolien wurden durch Borten in einzelne Felder abgetheilt, welche zur Aufnahme der bildlichen Darstellungen dienten. Die Mehrzahl der Decken hat in der Mitte ein Rundbild, das gewöhnlich, besonders seit dem 3. Jahrhundert, von vier Hauptfeldern mit leichteren Sujets oder mit Figurendarstellungen umgeben ist. Doch finden sich zahlreiche Ausnahmen. Wir haben z. B. Dekkengemälde mit acht und eines mit zehn um das Centrum gereihten Feldern.[1] Ferner ist das Mittelstück auf einigen Decken in ein Quadrat, oder auch in ein Oktogon eingemalt.[2]

In der älteren Zeit sind die Eintheilungsborten fast immer schmal und bilden häufig allein die Umrahmung der Gemälde; später wurden sie nicht selten breit und verdoppelt, mitunter sogar verdreifacht. Frühzeitig gesellen sich zu den einfachen Borten Motive, die aus der Architektur stammen, wie der Zahnschnitt und die Perlenschnur (Astragal), ferner ein die Troddeln der textilen Decken imitirendes Ornament, das bald nach innen bald nach aussen gerichtet ist und überaus häufig vorkommt; es zeigen sich ausserdem Reihungen von Blättern sowie von grünen und rothen Kügelchen, ferner Arabesken und geflochtene Linien. Mehrere dieser Motive sind auf der Decke des cubiculum III in Santa Domitilla vereinigt.[2] Dass zur Umrahmung auch Blumenschnüre verwendet wurden, haben wir schon oben bemerkt; auch Kränze von Blumen, Ähren, Weintrauben und Olivenblättern versahen manchmal den nämlichen Dienst. Seltener kam es vor, dass die Darstellungen ohne jeden Rahmen neben einander gemalt wurden. So geschah es bei den Malereien, die wir auf Taff. 14; 62, 1; 147; 219, 220 u. 227 wiedergeben.

Hiermit wären wir am Ende der Aufzählung der rein dekorativen Bestandtheile angelangt, welche von den christlichen Künstlern für die Ausschmückung der unterirdischen Grabstätten verwendet wurden. Sie stammen fast sämmtlich aus der profanen Kunst, in welcher sich die gleichen Sujets in Menge nachweisen lassen. Man konnte sie ohne alle Bedenken herübernehmen, da sie, um einen Ausdruck Tertullians zu gebrauchen, « simplex ornamentum », dekoratives Beiwerk, und als solches völlig neutral, d. h. frei von jedem idololatrischen Beigeschmack waren: « non ad idololatriae titulum pertinebant ».[3] Deswegen verfuhren die Künstler auch ganz nach ihrem Gutdünken, indem sie einiges unverändert wiederholten, anderes den gegebenen Verhältnissen der Örtlichkeit entsprechend abänderten und selbst zu neuen Kompositionen umgestalteten. Die meisten dieser Gegenstände behielten ihren dekorativen Charakter bei und dienten nur zur Umkleidung und zum begleitenden Schmuck der religiösen Darstellungen.

[1] Taf. 196.
[2] Taf. 2 ff.; 55 f.; 63, 1; 73; 114 u. s. f.
[3] Taf. 55.
[4] *Adv. Marcionem*, 2, 22.

II.

Die aus der heidnischen Kunst entlehnten Darstellungen.

Ausser den rein dekorativen Elementen wurden, wie wir in diesem Abschnitt sehen werden, auch einige Darstellungen, darunter zwei, die eine religiös-symbolische Bedeutung erhielten, der klassischen Kunst entlehnt: wir meinen die Personifikationen, die Jahreszeiten und die Orpheusbilder. Auch hier erfolgte die Übernahme nicht sklavisch; den Anforderungen der Symbolik gemäss wurde bei einigen Orpheusbildern eine wesentliche Veränderung vorgenommen, und unter den Personifikationen werden wir sogar selbständige Schöpfungen der christlichen Maler antreffen.

§ 16. Die Personifikationen.

Die der antiken Kunst entlehnten Personifikationen gehören in das 3. und 4. Jahrhundert und sind sehr selten: wir kennen nur zwei Darstellungen der Sonne, eine des Meeres und eine des Flusses Tigris. Da bei diesen Typen die Bedeutung an die äussere Form gebunden war, so mussten sich die christlichen Künstler eben an die hergebrachte und übliche Form halten. Sie konnten also z. B. die Sonne nicht anders als einen Strahlenkopf oder als den Helios auf dem Zwei- oder Viergespann darstellen. Es bedarf auch keines besonderen Hinweises, dass es ihnen hierbei nur darauf ankam, die Sonne als Naturkörper und nicht als den heidnischen Sonnengott vorzuführen. Die Maler, denen wir die Personifikationen verdanken, haben sich demnach ebenso sehr innerhalb der von der christlichen Lehre gesteckten Grenze gehalten, wie jene heiligen Bildhauer, welche auf Befehl des Kaisers Diokletian Viktorien, Amoren und selbst den Sonnengott auf einem Viergespann meisselten, sich aber weigerten, eine Statue des Aeskulap anzufertigen und deshalb gemartert wurden: «... fecerunt simulacrum Solis cum quadriga... Victorias, Cupidines, et Asclepii simulacrum non faciebant ».[1]

Die vier genannten Personifikationen sind bereits veröffentlicht, so dass wir uns in ihrer Besprechung kurz fassen können.

1. Die Personifikation der Sonne kommt auf zwei Fresken, und zwar beide Male in Darstellungen des Propheten Jonas, vor. Auf dem Gemälde des cubiculum III in Santa Domitilla aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts war Jonas in halbliegender

[1] *Passio SS. Simproniani, Claudii, Nicostrati, Castorii et Simplicii*, ed. Wattenbach in Sitzungsberichte d. k. preuss. Akademie d. Wissenschaften zu Berlin, 1896, 2, S. 1293 ff.

Stellung, ohne die übliche Laube, gemalt; er wurde im verflossenen Jahrhundert von der Wand mit dem Stuck losgelöst. Wir sehen noch, links in der Höhe, die stark verblasste Sonnenscheibe in Gestalt eines Lockenkopfes, von dem einige Strahlen in der Richtung, wo Jonas war, ausgehen. Das Gegenstück bildet der unter der schattigen Laube ruhende Prophet,[1] der noch fast ganz erhalten ist.

2. Das zweite Beispiel der Personifikation der Sonne ist in einer noch vor der Mitte des 4. Jahrhunderts angelegten Kammer der Region der Agapen in Santi Pietro e Marcellino gemalt.[2] Das fast monochrome, in Rothbraun ausgeführte Bild nimmt die Mitte im Bogen des Arkosols ein. Helios, in die Ärmeltunika gekleidet und mit einem blaugrauen Nimbus um den Kopf ausgezeichnet, steht auf einer Biga und hält in den Händen vier Doppelzügel, welche von dem linken Vorderarm herabhängen. Die Rosse sind zum Theil durch Wolken verdeckt; sie haben eine kurzgeschorene, ausgezackte Mähne. Die Wolken, auf denen sich die luftige Fahrt vollzieht, sind durch einige breite Striche angedeutet. Auf der von Garrucci (*Storia,* II Taf. 56, 5) veröffentlichten Zeichnung sind die Rosse beflügelt, indem der Kasten der Biga durch ein Versehen des Kopisten in Flügel verwandelt wurde. Rechts von Helios wird Jonas vom Meerungeheuer ausgespien, links ruht er unter der schattigen Kürbisstaude, welche in Bälde von den Strahlen der Sonne zerstört werden sollte.

3. Der Oceanus, die Personifikation des Meeres, wurde in den ersten Decennien des 4. Jahrhunderts auf der Decke einer Kammer in San Callisto, als ein Kopf mit buschigem Vollbart und den Krebsscheeren im Haar gemalt. Über ihm befand sich die Büste einer mit der purpurnen Ärmeltunika bekleideten Frau, deren Portrait auf Leinwand ausgeführt war und später vermodert herunterfiel.[3] Diese beiden Bilder sind die einzigen der Decke. Lässt sich zwischen ihnen kein sicherer Zusammenhang auffinden, so gilt dieses noch weit mehr von den übrigen Darstellungen der Kammer, welche, mit Ausnahme des Guten Hirten und zweier Oranten, rein ornamentaler Natur sind. Daher liegt es am nächsten, auch das Bild des Ocean im dekorativen Sinne zu nehmen, wie ja auch den Delphinen und isolirten Seeungeheuern in der coemeterialen Malerei keine andere Bedeutung zugemessen werden kann. Wir schliessen indess die Möglichkeit nicht aus, dass derselbe eine Anspielung auf den Namen oder (weniger wahrscheinlich) auf des Gewerbe — Schiffer- oder Fischerhandwerk — derer, welche die Kammer anlegen liessen, enthalten habe.[4]

[1] Taf. 56; vgl. Bosio, *R. S.,* S. 243; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 27.

[2] Taf. 160, 1.

[3] Taf. 134, 1; De Rossi, *R. S.,* II Taff. XXVII f.; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 14, S. 18. Die bisherigen Herausgeber der Fresken dieser Kammer sehen in dem Brustbild einen Mann dargestellt. Gegen diese Auslegung lassen sich zwei Einwendungen machen. Zunächst haben die Maler der Katakomben die purpurne Tunika nie männlichen, sondern nur weiblichen Verstorbenen gegeben; sodann können sich die Buchstabenreste ISSIME, die in der oberen Leiste des Rahmens sichtbar sind, nur auf die Verstorbene beziehen, sei es, dass sie *felic* ISSIMA hiess, sei es dass die Buchstaben zu dem Beiwort *dulc*ISSIME gehörten.

[4] Auch De Rossi, *R. S.,* II, S. 359, denkt an ornamentale Bedeutung:... facilmente lo crederei un ornamento senza speciale simbolico significato; doch lässt er auch einen symbolischen Sinn zu:... così la testa dell'Oceano... nel dipinto... può alludere al mare secondo il senso molteplice di esso nel simbolismo cristiano.

4. Die Personifikation des Tigris sehen wir auf einem Fresko aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Der Fluss ist als bärtiger, unbekleideter Mann in der charakteristischen halbliegenden Haltung der Flussgötter geschildert.[1] Er stützt sich auf den linken Arm und hält in der erhobenen rechten Hand, allem Anscheine nach, Schlingpflanzen. Der Zweck der Darstellung erhellt aus den beiden Nachbarscenen: er dient hier nicht bloss zur lokalen Andeutung des Flusses, in welchem Tobias den Fisch gefangen hat, sondern auch um die Heilung des Gichtbrüchigen als die am Schafteich gewirkte zu bestimmen.

5. Auf vier Fresken des Mahles, welche in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus in der ersten Hälfte und um die Mitte des 4. Jahrhunderts gemalt wurden und sämmtlich von der gleichen Künstlerfamilie stammen, versehen das Amt eines Mundschenkes zwei mit der weitärmeligen Tunika oder Dalmatik bekleidete weibliche Gestalten, welche durch beigesetzte Dipintoinschriften als Agape und Irene bezeichnet sind.[2] Die Zahl der Speisenden wechselt auf allen vier Gemälden, woraus hervorgeht, dass die Künstler jedesmal eine andere Familie vorführen wollten. Dieses ist für die Auffassung der beiden Mundschenke von entscheidender Bedeutung. Denn der Umstand, dass Agape und Irene bei vier verschiedenen Familien erscheinen, schliesst die Möglichkeit aus, sie für reale Persönlichkeiten, für Dienerinnen zu halten, welche im Dienste jener Familien gestanden und alle zufällig den gleichen Namen geführt hätten. Wir müssen in ihnen vielmehr ideale Gestalten, nämlich Personifikationen der Liebe und des Friedens erblicken; sie stellen, mit andern Worten, zwei Hauptgüter der ewigen Seligkeit dar, welche die Hinterbliebenen den Seelen ihrer Abgeschiedenen so häufig auf den Inschriften zurufen. Dadurch haben die Künstler das Mahl zum himmlischen Mahle erhoben. Dass sie hierfür keine Vorbilder in der Antike hatten, versteht sich von selbst; die Personifikationen der Agape und Irene sind demnach ihre eigenen Schöpfungen.

Im Anschluss an die Personifikationen ist ein Wort über die Darstellung Gottes in der Sakramentskapelle A 2 zu sagen.[3] Wir sehen hier, in einem ovalen Nimbus, die Büste eines bartlosen Jünglings, von dessen Kopf zwei Strahlenbündel ausgehen.[4] Das Anlehnen an die antiken Heliosbüsten ist unverkennbar; der Künstler hat aber das Vorbild christlich umgestaltet, indem er der Büste den ganzen rechten Arm gab. Augenscheinlich schwebten ihm die zahlreichen biblischen Ausdrücke, welche von der «Rechten des Herrn», von der «Hand Gottes» reden, vor; er war aber noch zu klassisch gebildet, als dass ihm zur Personifikation Gottes eine Hand oder ein Arm ohne Kopf hätte genügen können. Dieses trat mehr als hundert Jahre später ein; erst im 4. Jahrhundert kamen Scenen auf, in denen Gott durch eine aus den Wolken ragende Hand verbildlicht ist.

[1] Taf. 212.

[2] Taff. 133, 2; 157 u. 184. Die Malereien kommen in § 118 zur Behandlung.

[3] Taf. 39, 2.

[4] Eine Parallele zu dieser Darstellung liefert das brescianer Elfenbeinkästchen (Garrucci, *Storia*, VI Taf. 443), auf welchem, in der Sinaiscene, Gott in Gestalt einer bartlosen Jünglingsbüste erscheint.

§ 17. Die Jahreszeiten.

Für die Darstellung der Jahreszeiten, welche als Symbol der Auferstehung galten,[1] bot die alte Kunst Vorbilder in Fülle. Es finden sich dort Köpfe, Büsten und Genien mit den entsprechenden Attributen, wie auch ganze Scenen, welche Beschäftigungen aus den einzelnen Jahreszeiten schildern. Die christlichen Künstler hatten also eine reiche Auswahl; sie wählten je nach den Anforderungen, welche die Raumverhältnisse an sie stellten.

1. In der cappella greca waren auf der Decke des Langschiffes Köpfe mit den Attributen der Jahreszeiten gemalt; es hat sich jedoch nur derjenige des Sommers, der an den Ähren und Kornblumen kenntlich ist, erhalten.[2]

2. In der Krypta des hl. Januarius boten die vier Fronten der Bögen über den Nischen und die Decke in ihren vier Abtheilungen Raum zu einer reichen Komposition. Auf der Vorderwand des Bogens über dem Eingange entfaltet sich die Darstellung des Frühlings, welche Scenen aus dem Gewerbe eines Blumenhändlers (coronarius, στεφανόπωλος) vorführt.[3] In der Mitte sitzen vier Mädchen und reihen Blumen an Schnüre, die von einem Holzgerüst herabhängen. Eine grosse Anzahl von Blumenschnüren ist bereits fertig und um das Holzgestell in der Mitte gelegt; vor diesem steht ein Korb voll Blumen, welche noch verarbeitet werden sollen. Von beiden Seiten naht sich je ein Mann in Eile und bringt auf einer Stange zwei mit Blumen gefüllte Körbe. Zuäusserst pflücken zwei Mädchen Blumen. Die männlichen Gestalten sind mit der Exomis, die weiblichen mit einer langen, ungegürteten Ärmeltunika bekleidet. Das Fresko ist sehr verblichen; von den beiden Arbeiterinnen rechts vom Holzgestell haben sich nur geringe Reste erhalten; daher fehlen sie auch auf der Kopie Garrucci's.[4]

Die Darstellungen, welche den Sommer versinnbilden, folgen auf der Front des Bogens der linken Nische.[5] Es sind Scenen aus der Weizenernte, die von fünf nackten, ungeflügelten Putten vorgenommen wird: einer schneidet den Weizen mit der Sichel, ein anderer recht das geschnittene Getreide zusammen, ein dritter bindet es in Garben; der vierte trägt eine Garbe auf der Schulter davon und der fünfte drischt. Die Darstellung ist sehr lebendig, leider aber auch, wie die des Frühlings, stark verblichen.

Der Herbst ist durch Scenen aus der Weinlese, auf dem Bogen dem Eingange gegenüber, vorgestellt.[6] Sieben gleichfalls ungeflügelte Putten sind in voller Thätigkeit: zwei brechen Trauben, zwei legen Trauben in einen Korb, einer trägt den

[1] Siehe unten § 93.
[2] Taf. 8, 2, u. 13; Wilpert, *Fractio*, Taf. VI.
[3] Taf. 32, 1. Zu vergleichen Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, I, S. 304 ff.
[4] *Storia*, II, Taf. 37, 2.
[5] Taf. 32, 2.
[6] Taf. 33.

gefüllten Korb zur Kelter und zwei sind daran, die Trauben in einer grossen Wanne zu keltern, aus welcher der Saft in zwei henkellose Gefässe mit weiter Öffnung abfliesst. Der Träger hat die Exomis, und der linke von den beiden Kelternden ein schmales Perizoma. Letzterer ist auf der Kopie Garrucci's irrthümlich[1] mit einem Vollbart abgezeichnet. Die übrigen Putten sind völlig unbekleidet.

Das Fresko über der rechten Nische führt den Winter, im Bilde einer Olivenernte, vor.[2] Die Arbeiter, fünf an der Zahl, sind die gleichen Putten, hier jedoch, der kalten Jahreszeit entsprechend, ganz winterlich in gegürtete Ärmeltunika, Schulterkragen mit Kapuze, Schuhe und Beinbinden gekleidet.[3] Ihre Beschäftigung ist eine verschiedene: der erste auf der rechten Seite schlägt mit einer Stange Oliven herab, welche der nächste in einen Napf aufliest; der dritte steht auf einer Leiter und pflückt die Oliven direkt vom Baume, der folgende schüttet die gesammelten Oliven in einen Korb, und der letzte trägt den gefüllten Korb davon.

Über den Bögen erheben sich die vier Flächen der Decke und enden, nach oben zu sich verjüngend, in ein viereckiges Luminar. Jede Fläche ist durch vier schmale, abwechselnd blaue und rothe Borten in vier Zonen abgetheilt, in denen nochmals die Jahreszeiten, aber nur in einfachen Symbolen, gemalt sind. Den Frühling verbildlichen elegante Voluten von wilden Rosen, den Sommer Voluten von Ähren, Weinranken den Herbst und Olivenzweige den Winter. Das Ganze ist durch eine bunte Schaar von Vögeln in den mannigfaltigsten Stellungen belebt. Einige fliegen, andere sind im Begriff, sich auf die Beute zu stürzen, wieder andere wiegen sich in den Zweigen und singen oder wetzen den Schnabel; die meisten jedoch sind auf die Fütterung der Jungen bedacht, indem sie, einen Wurm im Schnabel, den Flug nach dem Neste zu wenden oder, über das Nest gebeugt, den Jungen die Nahrung reichen. Die Nester sind zwischen den Voluten des Frühlings, des Sommers und des Herbstes, bis zu drei in einer Zone, angebracht; sie beherbergen drei oder vier Junge. Ausser den Vögeln sieht man auch ein Heimchen und einen Schmetterling; dieser ist in der Zone des Frühlings über der Traubenlese, jenes in derjenigen des Sommers über der Olivenernte gemalt. In den Ecken befindet sich da, wo die Decke anfängt, je ein muschelförmiges Gefäss, welches von einem kandelaberartigen Ständer getragen wird und mit Rosen gefüllt ist. Neben diesen Gefässen sitzen, einander zugewendet, je zwei Vögel, unter denen die Taube, die Wachtel und der Wiedehopf deutlich zu erkennen sind. Von den in die Zonen eingestreuten Vögeln lässt sich dagegen nur die Kohlmeise mit Sicherheit bestimmen.

3. Weibliche Büsten mit den Attributen der Jahreszeiten befinden sich in den vier Ecken des Gewölbes der cripta dell'Orfeo in der Katakombe «ad duas lauros».[4] Die Büste des Frühlings ist mit dem Stuck zerstört. Von der des Sommers haben sich die Fragmente im Schutt vorgefunden, so dass ich sie wieder an der Decke befes-

[1] *Storia*, II, Taf. 37, 3.
[2] Taf. 34.
[3] Vgl. den ersten Abschnitt des III. Kapitels.
[4] Taf. 100.

tigen lassen konnte; sie ist mit der ärmellosen Tunika bekleidet und trägt einen Ährenschmuck im Haare. Was für ein Attribut die Herbstbüste hat, kann ich nicht erkennen; ihr Gewand ist ebenfalls die ärmellose, an den Schultern mit einer runden Spange befestigte Tunika; den Kopf umgibt ein grüner Nimbus. Die Büste des Winters befindet sich in der Ecke links vom Eingang. Dunkle Flecken haben sie ganz undeutlich gemacht; man sieht nur, dass sie mit einer grünen, über den Kopf gezogenen Palla verhüllt ist. Die Fresken stammen aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

In der Mitte der Decke ist der Gute Hirt gemalt. Wir haben hier also das älteste von den vier Beispielen, welche die Jahreszeiten in enger Verbindung mit dem Bilde des Pastor Bonus zeigen.

4. Die übrigen Darstellungen der Jahreszeiten stammen aus dem 4. Jahrhundert. Bei der Deckenmalerei der Krypta des Trikliniarchen in der nämlichen Katakombe beschränkte sich der Künstler darauf, den Guten Hirten des Centrums mit einem Kranze von Blumen, Ähren, Weintrauben und Olivenzweigen zu umrahmen.[1] Das Gemälde ist jetzt zum grossen Theil zerstört; vom Guten Hirten sieht man nur die übergeschlagenen Beine, und von dem Kranze die Ähren und Trauben. Es wurde, als es noch besser erhalten war, von d'Agincourt[2] in einer ganz ungetreuen Kopie, die von den Jahreszeiten nichts wiedergibt, veröffentlicht; ich habe dieselbe benutzt, um die Malerei in ihrem ursprünglichen Zustand wieder herzustellen.

5. In der Bäckergruft der Katakombe der hl. Domitilla vertheilen sich die Darstellungen der Jahreszeiten zu beiden Seiten des Guten Hirten.[3] Rechts zuäusserst pflückt ein Putto Rosen in einen bereit stehenden Korb, der folgende schneidet Ähren, und der nächste (links vom Guten Hirten) trägt ein mit Früchten gefülltes Horn und eine Traube. Was für einer Beschäftigung der letzte oblag, lässt sich mit Sicherheit nicht sagen, da das Fresko an dieser Stelle sehr gelitten hat; der Putto ist übrigens nicht der Jahreszeit des Winters entsprechend bekleidet, sondern hat, wie die übrigen, einen vom Winde gewehten Gewandstreifen; er scheint einen Feldarbeiter, der sich am Feuer wärmt, vorzustellen.

6. In einer Kammer der Ponziankatakombe sind die Bilder der Jahreszeiten um den Guten Hirten, der die Mitte der Decke einnimmt, gruppirt. Ähnlich der eben beschriebenen Malerei nehmen hier vier Putten die Beschäftigung der einzelnen Jahreszeiten vor. Der Putto des Frühlings trägt Blumenschnüre auf einem Stock und in der rechten Hand; der des Sommers schneidet Getreide mit der Sichel; der Herbstputto keltert Trauben und der des Winters schickt sich an, auf einer Leiter einen Ölbaum zu besteigen, um Oliven zu pflücken.[4] In den Feldern zwischen diesen Darstellungen stehen vier von Blumenarabesken umrankte Putten; einer von ihnen trägt eine Garbe, so dass man berechtigt ist, in den Händen der drei andern die übrigen

[1] Taf. 161.

[2] S. d'Agincourt, *Storia*, VI Taf. IX, 8; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 56, 3.

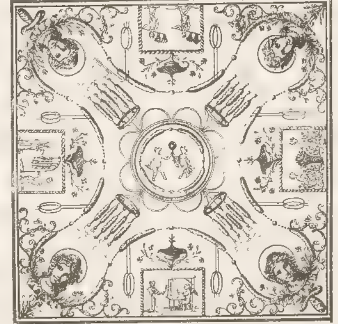
[3] Bosio, *R. S.*, S. 223; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 21, 1.

[4] Über die Irrthümer der veröffentlichten Kopien vgl. meine *Alte Kopien*, Taf. XXVIII, S. 69.

Attribute der Jahreszeiten zu vermuthen. Man kann indess nichts erkennen, da das Fresko zu sehr geschwärzt ist.

7. Das Bruchstück der Malerei, die wir auf Taf. 162, 1 zum ersten Male veröffentlichen, bildet etwas über ein Viertel der Deckendekoration der cripta degli Evangelisti in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus. Wir sehen links Ähren-, rechts Ölzweiggewinde, welche aus je einem Kantharus herauswachsen; zwischen den Voluten sind allerlei Vögel, darunter zwei Wachteln und ein Pfau, gemalt. Von dem Rundbilde des Centrums hat sich nur etwas von dem Rahmen erhalten; es ist möglich, dass dort der Gute Hirt dargestellt war. In dem übrigen Theile der Decke haben wir uns die gleichfalls aus Kantharen herauswachsenden Blumen- und Rebengewinde zu denken, und zwar in einer solchen Vertheilung, dass das Symbol des Frühlings dem des Winters, und dasjenige des Herbstes dem des Sommers gegenübergestellt war. Die Inschrift aus dem Jahre 340, welche an einem Grabe in der unmittelbaren Nachbarschaft verblieben ist,[1] beweist, dass die Malereien noch der ersten Hälfte der 4. Jahrhunderts angehören.

8. Einige Jahrzehnte später wurden in der gleichen Katakombe die Jahreszeiten in einer Form, welche sich den Darstellungen der Januariusgruft nähert, abgebildet.[2] Sie nahmen, in vier quadratischen Feldern, die ganze Decke einer Kammer ein. Von dem Frühling sind nur einige Blumen, von dem Sommer einige Ähren übrig geblieben. Der Herbst und Winter haben sich vollständig, wenn auch sehr verblasst, erhalten; auf dem Bilde des ersteren sind drei Putten mit der Weinlese, auf dem andern ebenso viele mit der Olivenernte beschäftigt. Die Fresken sind ebenfalls noch unedirt.


Fig. 2.

In der profanen Kunst war es üblich, einzelne Scenen der Jahreszeiten, oder auch nur Bestandtheile derselben, zumal des Frühlings, isolirt zu verwenden. Es sei hier nur auf die herrlichen, im Jahre 1894-95 zu Pompeji ausgegrabenen Fresken der domus Vettiorum hingewiesen.[3] Interessant ist in dieser Hinsicht auch die in Fig. 2 wiedergegebene Deckenmalerei eines antiken Hauses, das im 16. Jahrhundert auf dem Coelius gefunden und von Bellori beschrieben wurde.[4] In den vier Ecken sind vier ornamentale Köpfe, in der Mitte zwei Putten, die einen Spiegel halten, gemalt; im rechten Felde pflücken die nämlichen Putten Blumen in einen Korb, im oberen tragen sie zwei mit Blumen gefüllte Körbe; unten werden die Blumen

[1] De Rossi, *Bullettino,* 1865, S. 16; 1868, S. 13.
[2] Taf. 245, 1.
[3] Mau, *Scavi di Pompei,* in *Bullettino dell'imperiale istituto archeologico germanico,* Bd. XI, Jahrg. 1896, S. 71.
[4] Bellori, *Picturae antiquae,* S. 64 f.

an Schnüre gereiht [1] und links die fertigen Blumenschnüre durch einen hausirenden Putto zum Verkaufe feilgeboten. Alle diese Darstellungen sind, wie man sieht, dem Gewerbe des Blumenhändlers entlehnt und beziehen sich auf den Frühling.

Ähnlich wurden auch an den Gräbern der Katakomben einzelne Bestandtheile aus den Darstellungen der Jahreszeiten gemalt. Im coemeterium maius sehen wir zwei Putten, welche je zwei Blumenkörbe auf einer Stange tragen; [2] ein Putto mit drei Blumenkörben befand sich in der Katakombe der Jordani. [3] In der Kammer rechts von dem Eingange zum Hypogaeum der Flavier kommen dreimal Amor und Psyche vor, wie sie zusammen Blumen pflücken. [4] Die Scenen sind über den Bögen der drei Arkosolien angebracht. Amor ist stets unbekleidet, Psyche trägt eine ungegürtete Tunika mit langen Ärmeln. Neben und über diesen Bildern gewahrt man eine Menge von ineinander verschlungenen Blumenschnüren, an denen Spiegel und Salbenfläschchen herabhängen, ferner Rosenzweige und paarweis zusammengestellte Tauben, zwischen denen muschelförmige Schüsseln mit einem nicht näher bestimmbaren, pyramidal aufgehäuften Inhalt stehen. Die Decke der Kammer wurde mit dem Stuck ganz zerstört aufgefunden. Vielleicht war auf ihr der Gute Hirt dargestellt; es ist aber auch möglich, dass ihre Malereien die gleichen Gegenstände, wie Fig. 2 sie zeigt, vorführten, vor allem die Anfertigung und den Verkauf der Blumenschnüre, mit denen der Maler hier so verschwenderisch umgegangen ist. Stammen diese Sujets aus den Darstellungen des Frühlings, so erinnern an den Sommer der Ährenstab auf dem Fresko in S. Hippolyt und der Ährenkranz, welcher im cubiculum III der Priscillakatakombe den Guten Hirten umgibt; [5] an den Herbst die Darstellungen des von Vögeln belebten Weinstockes, in welchem bisweilen Putten die Traubenlese vornehmen; [6] an den Winter endlich die Guirlanden und Reihungen von Olivenblättern, welche überaus häufig als Umrahmung der Bilder dienen.

§ 18. Orpheusbilder.

Orpheus galt als Vorbild Christi. Der Grund dieser auf den ersten Blick etwas befremdenden Symbolik lag, wie wir später zeigen werden, [7] vornehmlich in der zauberhaften Wirkung des Gesanges und der Musik des thrazischen Heros, in welchem man die wunderbaren Wirkungen vorgebildet sah, die Christus durch sein Wort ausgeübt hat. Da nun die antike Kunst mit Vorliebe gerade jene Eigenschaft an Orpheus hervorhob, indem sie ihn inmitten eines bunten Auditoriums aus der Thier- und Pflan-

[1] Von diesem Bilde gibt Bellori (a. a. O. S. 65) eine sonderbare Erkärung; er sieht: binos puerulos quorum alter cuidam mensae assidet, in qua nummi iacent, alter vero adstat; ambo tamen calculos quosdam manu detinent, quibus veteres in subducendis rationibus uti consueverunt.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 443; Garrucci, *Storia*, II Taf. 60, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. VI.

[4] Taff. 52 f.

[5] Taf. 42.

[6] Taff. 1; 143, 2, u. 148.

[7] Vgl. § 71.

zenwelt schilderte, so verstand es sich von selbst, dass die christlichen Maler sich in der Darstellung ihres Orpheus an eben diese Vorlagen anschlossen. Unter den fünf Fresken, die man bisher von Orpheus kennt, sind denn auch zwei, denen man den Einfluss der klassischen Kunst deutlich anmerkt; die drei andern zeigen dagegen eine grosse Umgestaltung des Vorbildes sowie eine Annäherung desselben an die Darstellungen des die Heerde weidenden Guten Hirten, mit denen sie auch inhaltlich nahe verwandt sind. Wir besprechen sie sämmtlich unter den christologischen Gemälden.

III.

Entstehung der Darstellungen specifisch christlichen Inhaltes.

Es ist nun zu untersuchen, ob die altchristlichen Künstler auch bei der Schöpfung der Gemälde, die einen specifisch christlichen Gegenstand schildern, bei der antiken Kunst Anleihen gemacht haben. Die ersten Darstellungen dieser Art sind, wie oben gezeigt wurde,[1] die folgenden: Noe in der Arche, Daniel zwischen den Löwen, der Gute Hirt, das Quellwunder des Moses, der geheilte Gichtbrüchige, die Taufe Christi, die Anbetung der Magier, das Opfer Abrahams, die Fractio panis mit dem zu Grunde gelegten Wunder der Speisung der Menge, die Auferweckung des Lazarus, die drei Jünglinge im Feuerofen, die Scenen aus der Geschichte der keuschen Susanna und die des Jonas, die Unterredung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen, die Heilung der Blutflüssigen, die Dornenkrönung u. s. f.

Alle diese Gemälde führen biblische Ereignisse, also einen Stoff vor, der bis dahin in keiner Kunst seinen formalen Ausdruck erhalten hatte: die Form musste somit neu geschaffen werden. Die Absicht, von welcher man bei diesen ersten Schöpfungen geleitet war, konnte zunächst nicht darauf ausgehen, einen figürlichen Kommentar zu der Heiligen Schrift zu liefern. Ganz abgesehen davon, dass die Zahl der ausgewählten Darstellungen eine minimale ist, galt es ja, die Scenen als bildnerischen Schmuck an Gräbern zu verwenden. Es kam ferner auch nicht darauf an, das biblische Ereigniss als solches mit allen seinen Nebenumständen zu einer grossen Komposition auszubilden; denn nicht um seiner selbst willen wurde es dargestellt, sondern wegen seiner Beziehung zum Todten, dessen Grab es zu schmücken hatte. Da die Künstler mit andern Worten symbolisch, nicht historisch, zu Werke gingen, so mussten sie eben deshalb ganz bestimmte Rücksichten einhalten. Die Natur des Symbols will vor allem, dass man von ihm nur diejenigen Eigenschaften und Merkmale heraushebe, die den Gedanken, der zum Ausdruck kommen soll, zu verbildlichen haben, und umgekehrt alles Hervorstechende, was dem Vorbilde eigen ist, aber nicht sprechen soll, ausstosse, damit nicht zu viel gesagt und dadurch der Sinn, der ausgedrückt werden soll, verdunkelt werde.[2] Die Künstler mussten

[1] Vgl. S. 17 f.

[2] Semper, *Stil*, I, S. 362.

demnach alles, was den Geist des Beschauers von dem symbolischen Zweck der Darstellung ablenken konnte, bei Seite lassen und durften nur das in die Komposition aufnehmen, was sich streng auf sie bezog. Hieraus ergab sich mit innerer Nothwendigkeit eine bündige Kürze und Einfachheit als das bezeichnendste Merkmal der altchristlichen Komposition: die Handlung, oder vielmehr der prägnanteste Moment der Handlung, wurde aus dem biblischen Bericht herausgehoben und die in derselben auftretenden Hauptfiguren in der diesem Moment entsprechenden Haltung hingestellt.

Hatte der symbolische Charakter der biblischen Darstellungen dem Künstler die soeben angedeuteten Schranken auferlegt, so befreite er ihn anderseits von der Verpflichtung, sich sklavisch an den Wortlaut der Heiligen Schrift zu halten; er durfte sich Freiheiten gestatten, die irgendwie im Stande waren, ihm die Aufgabe zu erleichtern.[1]

Diese Erwägungen, die man nicht genug betonen kann, sind überaus wichtig; denn sie stellen uns auf den richtigen Standpunkt, von dem aus die religiösen Erzeugnisse der coemeterialen Kunst zu betrachten und zu beurtheilen sind. Die hergebrachten Anklagen auf Armuth der altchristlichen Kompositionen sowie auf Verstösse der Künstler gegen die biblische Erzählung erledigen sich bei einem solchen Sachverhalt von selbst und zeigen, dass diejenigen, die solche Anklagen im Munde führen, in das Wesen der altchristlichen Kunst nicht eingedrungen sind.

Wir wollen nun das Gesagte auf einige Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente anwenden. Hierbei wird es öfters nothwendig sein, späteren Erörterungen vorzugreifen und manches als bewiesen hinzustellen, was erst im weiteren Verlauf der Arbeit seine Begründung findet. Selbstverständlich werden wir jedesmal auf jene späteren Erörterungen verweisen.

§ 19. Das Quellwunder des Moses.

Das Quellwunder in der Wüste, das alle Elemente eines figurenreichen Bildes in sich schliesst, beschränkt sich in der coemeterialen Kunst auf die Hauptperson, auf Moses, und dieser erscheint in dem entscheidenden Moment, wie er durch Berührung des Felsens mit dem Stabe den Wasserstrahl hervorlockt. Von der dürstenden Menge nehmen die Maler der ältesten Zeit gar keine Notiz, weil die symbolische Bedeutung sich bloss an das Quellwasser, welches das Taufwasser versinnbildet, knüpft.[2] Die hohe Rolle, die Moses hier zugefallen ist, brachte es mit sich, dass er eine von den wenigen Persönlichkeiten aus dem Alten Testament ist, die fast immer die Gewänder tragen, welche die christliche Kunst in erster Linie den heiligen Gestalten vorbehalten hat, nämlich Tunika und Pallium.

[1] Siehe S. 55.

[2] Vgl. Kap. XIV, § 79.

§ 20. Noe in der Arche.

Bei Noe, wie bei den zwei folgenden Darstellungen Daniels und der drei babylonischen Jünglinge, handelte es sich darum, die Rettung aus sicherer Todesgefahr durch unmittelbares Eingreifen Gottes, und zwar in Hinblick auf die Rettung der Seele des Verstorbenen von dem ewige Tode, darzustellen.[1] Noe befand sich von dem Augenblicke an in Sicherheit, als die Taube mit dem Ölzweig in die Arche zurückgekehrt war. Hiermit hatte der Künstler die für seine Komposition erforderlichen Bestandtheile: Noe, die Taube und die Arche. Die in der Bibel beschriebene Gestalt der letzteren war für ihn unbrauchbar; wie hätte er bei ihrer ganz geschlossenen Form Noe zu der ihm gebührenden Geltung bringen können? An ein offenes Schiff war ebenfalls nicht zu denken, denn dieses entsprach ebenso wenig der Forderung der Heiligen Schrift, wie es anderseits zu einer Annäherung an die Jonasscenen führen musste. Die Insassen endlich, welche die Arche ausser Noe an Bord führte, hatten für den symbolischen Zweck keinen Belang; sie wären im Gegentheil nur geeignet gewesen, das Auge übergebürlich zu fesseln und im Beschauer Nebenideen aufsteigen zu lassen. Daher malte der Künstler Noe allein, gewöhnlich als Betenden (Orans), und über ihm die Taube mit dem Ölzweig. Der Arche gab er die Form einer länglich viereckigen Kiste, die häufig mit Deckel und Schloss, bisweilen auch mit Füssen versehen ist. Man hat in ihr mit Recht eine Nachahmung der arca (κιβωτός), welche die antike Kunst auf den Bildern der Aussetzung Danaes und Perseus' darzustellen pflegte, erkannt.

§ 21. Daniel in der Löwengrube.

Ebenso einfach gestaltete sich das Bild Daniels: es zeigt uns nur den Propheten, wie er unversehrt und als Betender zwischen zwei Löwen steht. Keine Spur einer lokalen Andeutung; auch die Siebenzahl der Löwen[2] blieb, weil vollständig untergeordneten Ranges, unbeachtet. Als ungrade Zahl passte sie im vorliegenden Falle auch wenig zur bildlichen Darstellung, da sie in Verbindung mit Daniel gegen das Gesetz der Symmetrie verstossen musste; umgekehrt eignete sich in einer Kunst, in welcher die «iuxtapositio» der Figuren herrschte,[3] die Zweizahl am besten. Man beachte nur das von der Zeit leider arg mitgenommene Bild aus der Flaviergallerie,[4] welches das älteste ist: einfacher und harmonischer könnte man sich den Aufbau der Gruppe nicht denken.

[1] Vgl. Kap. XVIII (Anfang).

[2] Wir werden später sehen, dass die Künstler von der zweimaligen Verurtheilung Daniels den im letzten Kapitel geschilderten Vorgang darstellten.

[3] Vgl. unten S. 58.

[4] Taf. 5, 1.

Die Frage, ob die Martyrien der ad bestias, ad leones verurtheilten Christen auf die formale Bildung der Komposition einen Einfluss ausgeübt, dürfte wohl eher zu verneinen als zu bejahen sein; jedenfalls halte ich die Berufung auf das soeben erwähnte Fresko für zu wenig begründet; denn die kleine Erhöhung, auf welcher Daniel dort abgebildet ist, findet in artistischen Rücksichten — um für die breite Basis der Gruppe die nothwendige Höhe zu schaffen — hinreichende Erklärung.[1] Bei einigen späteren Gemälden scheint sich der Einfluss der Martyrien darin zu bekunden, dass auf ihnen Daniel mit dem Perizoma bekleidet auftritt.[2]

§ 22. Die drei Jünglinge im Feuerofen.

Bei dem Entwurf der Gruppe der drei babylonischen Jünglinge, welche unversehrt in den Flammen darzustellen waren, konnte sich der Künstler, selbst bei äusserster Beschränkung in den Mitteln der Darstellung, vollständig an den Wortlaut der Heiligen Schrift halten. Wir lesen von den Jünglingen, dass sie sammt ihren Kleidern «mitten in den brennenden Feuerofen geworfen wurden», und dass «der Engel des Herrn sich zu ihnen hinabsenkte», um die verzehrende Kraft des Feuers zu vernichten. «Da lobten sie», heisst es weiter, «Gott wie aus einem Munde und verherrlichten und priesen ihn im Ofen» (Daniel 3, 21 ff. und 49 ff.). Diesen Augenblick führen uns die Malereien vor: die Jünglinge sind bekleidet und stehen mit zum Gebet erhobenen Armen in den Gluthen des Ofens. So beschaffen ist das älteste Bild;[3] so wurde es auch in der Folge wiederholt.

Der Engel erscheint unter den Jünglingen erst auf zwei Fresken des 4. Jahrhunderts. Einmal beschützt die Jünglinge die Hand Gottes,[4] und einmal bringt ihnen, wie dem Noe, die Taube den Ölzweig,[5] — ein Beweis, dass die beiden an sich verschiedenen Ereignisse Träger der gleichen Idee sind. War die Haltung des Gebetes bei den drei Jünglingen durch die Heilige Schrift bestimmt, so ergab sie sich bei Daniel und Noe, in Anbetracht ihrer bedrängten und der Hilfe Gottes bedürftigen Lage, als die angemessenste von selbst.

§ 23. Der Gichtbrüchige.

Ein Mann, der auf seinen Schultern in Eile ein Bett davonträgt, ist alles, was wir auf dem ältesten Fresko des Gichtbrüchigen, in der cappella greca, sehen. Keine Andeutung des Teiches, an welchem das Wunder geschehen ist. Selbst der Heiland,

[1] Wer mit de Rossi (*Bullett.*, 1884-85, S. 91 f.) so weit geht, dass er in dem Bilde eine Erinnerung an das Martyrium des hl. Ignatius von Antiochien, welches in Rom unter Trajan stattfand, sieht, macht sich eines Anachronismus schuldig, denn das Fresko stammt zweifellos aus dem 1. Jahrhundert.

[2] Taff. 166, 2, u. 169, 1.

[3] Taf. 13.

[4] Taf. 172, 2.

[5] Taf. 78, 1.

der das Wunder gewirkt, wurde ausgelassen, da der Gegenstand des Bildes durch das Bettgestell hinreichend gekennzeichnet war, und weil in der ersten Zeit die Symbolik hauptsächlich auf die Figur des Gichtbrüchigen, als des Symbols des Neophyten, abzielte.[1]

§ 24. Die Auferweckung des Lazarus.

In Lazarus sah man den verstorbenen Christen, der im Grabe der Auferweckung durch Christus entgegenharrt, versinnbildet.[2] Die Fresken zeigen ihn daher gerade so, wie die Todten damals begraben zu werden pflegten, d. i. als Mumie, ganz in Leichentücher eingehüllt. Zur Andeutung des Grabes eigneten sich weder die nischenförmig angebrachten Gräber noch die Arkosolien der Katakomben, wohl aber jene charakteristischen Grabmonumente, welche die Konsularstrassen entlang errichtet waren, und von denen sich noch einige an der Via Latina erhalten haben. Diese Monumente, die auch häufig in der antiken Kunst abgebildet wurden, sind es, welche die Maler für die Lazarusgruppe gewählt haben; sie sind gewöhnlich als ein mit Giebeldach versehenes, einstöckiges Gebäude geschildert, zu dessen erhöhtem Eingang einige Stufen führen; die Thüre ist geöffnet, und an der Schwelle erscheint die Mumie des Lazarus, aber nicht im Todesschlummer gelagert, wie man erwarten sollte, sondern aufrecht stehend, als hätte sie jemand auf die Füsse gestellt.

Es genügte aber nicht, Lazarus als Todten zu zeigen; man musste ihn auch, ja ganz besonders, als Auferstandenen vorführen. Es waren also zwei Darstellungen nothwendig. Diese finden sich denn auch wirklich auf dem ältesten Fresko, in der cappella greca:[3] rechts steht Lazarus als Mumie in der aedicula, links als Auferstandener neben einer seiner Schwestern. Christus fehlt, wohl aus demselben Grunde, den wir gelegentlich des Gichtbrüchigen angegeben haben. Wir sehen ihn aber auf dem zweitältesten Fresko, in der Passionskrypta der Katakombe des Praetextat, wo auch die Schwester des Lazarus nicht fehlt.[4] Leider ist nur der untere Theil des Bildes vorhanden, so dass wir nicht mit Bestimmtheit angeben können, in welcher Haltung letztere abgebildet war; vielleicht hatte sie die Rechte, zum Zeichen ihres Erstaunens über das Wunder, erhoben. Für die Figur Christi können wir die Haltung zum Theil aus dem Fresko der Samariterin, welche das Feld unter Lazarus füllt, entnehmen: hier hat Christus die Rechte im Reden erhoben und ausgestreckt. Die Linke hielt, wie der Faltenwurf der Gewänder andeutet, das Palliumende. In den Sakramentskapellen A 2[5] und A 6,[6] welche aus der zweiten Hälfte und dem Ende des 2. Jahrhunderts stammen, sind die beiden Darstellungen zu Einer Scene vereinigt: das Wunder der Auferweckung hat bereits stattgefunden; Lazarus steht als Auferstandener da. Christus ist

[1] Vgl. Kap. XIV § 78.
[2] Vgl. Kap. XVI, § 92.
[3] Wilpert, *Fractio,* Taf. XI.
[4] Taf. 19.
[5] Taf. 39, 1.
[6] Taf. 46, 2.

jedesmal verschieden aufgefasst; in A 2 hält er, wie es scheint, mit den Händen das Pallium; in der Kammer A 6 hat er die Rechte ausgestreckt und in der Linken den Stab, der hier etwas Überflüssiges ist. Zu Ende des 2. Jahrhunderts entstand das Bild, welches in der Folge typisch wurde. Auf diesem begnügte sich der Maler, den Vollzug des Wunders, oder genauer gesagt, den dem Wunder voraufgehenden Moment zu schildern: Christus berührt mit dem Stabe die in der Grabkammer stehende Mumie des Lazarus. Diese Form begegnet uns zum ersten Mal in der Verkündigungskrypta des Coemeteriums der hl. Priscilla.[1]

Der Stab, dessen sich der Heiland bedient, ist das Abzeichen der wunderwirkenden Macht, die «virga virtutis» im vollen Sinne des Wortes. Er entstammt der Heiligen Schrift; denn wir sehen ihn anfänglich bloss in der Hand des Moses beim Quellwunder, wo er durch den heiligen Text begründet ist; erst seit dem Ende des 2. Jahrhunderts wird er auch Christus gegeben, aber nur in den Scenen der Auferwekkung des Lazarus, der Brodvermehrung und der Verwandlung des Wassers in Wein, also in Wundern, die an leblosen Dingen geschehen. Handelt es sich dagegen um lebende Personen, so wirkt der Heiland das Wunder mit der rechten Hand ohne Stab. Eine Ausnahme, die zugleich eine Bestätigung der Regel ist, bieten die auf Taff. 68, 3; 98 u. 130 abgebildeten Fresken der Heilung des Blinden und der Haemorrhoissa: Christus hat hier zwar den Stab, hält ihn aber unthätig in der Linken.

§ 25. Das Opfer Abrahams.

Der prägnanteste Moment in dem Bericht von der auf einem Berge sich vollziehenden Opferung Isaaks ist ihre Verhinderung durch das Eingreifen Gottes. Der Patriarch hat bereits das Schwert ergriffen, um den gebundenen Sohn auf dem Altare zu opfern, da gebietet ihm der Engel des Herrn, von der Opferung abzustehen. Abraham wendet sich um und sieht einen in Dornen verstrickten Widder, den er an Stelle Isaaks Gott darbringt. Die Aufgabe, alle diese Momente und Figuren in Einer Komposition unterzubringen, war augenscheinlich keine leichte. Es ist denn auch in den drei ersten Jahrhunderten nicht gelungen, für die Darstellung des Opfers einen so gleichmässigen Typus zu schaffen, wie wir ihn für das Quellwunder des Moses, für Daniel, Noe und die drei Jünglinge kennen gelernt haben. Die drei aus jener Zeit stammenden Gemälde des Opfers sind von einander grundverschieden. Am besten löste seine Aufgabe der Künstler, dem wir die älteste Darstellung des Opfers, in der cappella greca, verdanken.[2] Abraham bildet dort den Mittelpunkt, um welchen sich die Gruppe aufbaut. Er hält in der Rechten das gezückte Schwert, um den Befehl Gottes auszuführen; mit der Linken berührt er die Schulter Isaaks. Der Engel fehlt. Wir haben uns die Dazwischenkunft Gottes als bereits erfolgt zu denken, denn schon steht das Opferthier bereit.

[1] Taf. 45, 2.

[2] Wilpert, *Fractio,* Taf. X.

Der Künstler zeichnete den Widder besonders aus, indem er ihn auf eine Art Basis, links von Abraham, gestellt hat. Auf der rechten Seite befindet sich, in einiger Entfernung von Isaak, der von Abraham errichtete Altar, auf dem die Holzscheite in hellen Flammen brennen; dann kommt eine schroff abfallende Bergwand, und zuäusserst in der Tiefe eine Baumgruppe. Eine ähnliche Bergwand mit Bäumen haben wir uns als Abschluss auch auf der entgegengesetzten Seite zu denken, wo die Malerei stellenweise zerstört oder noch unter der Stalaktitkruste verborgen ist. Begünstigt durch den Raum, konnte der Künstler hier also nicht bloss die Bestandtheile der Opferhandlung darstellen, sondern selbst deren Schauplatz andeuten; wir vermissen, wie gesagt, nur den Engel, zu dessen Einführung man sich auch später nicht entschlossen hat. Auf einigen Fresken des 4. Jahrhunderts wurde diesem Mangel dadurch abgeholfen, dass man die « Hand Gottes » in das Bild aufnahm.[1]

Eine sehr freie Behandlung fand das Opfer in der Sakramentskapelle A 3. Abraham und Isaak, als solche nur an dem Widder und dem Holzbündel kenntlich, stehen daselbst in der ruhigen Haltung der Oranten, offenbar Gott für die erhaltene Gnade dankend.[2] Der historische Charakter tritt also völlig in den Hintergrund; der Künstler will nichts anderes als die Erinnerung an das Opfer im Beschauer wachrufen: das Symbol allein soll reden.

Das Bild im cubiculum V der Priscillakatakombe[3] lehnt sich zwar an die biblische Schilderung des Vorganges an, stellt aber nicht die eigentliche Handlung des Opfers, sondern die Vorbereitung zu demselben dar. Isaak ist noch mit dem Holzbündel beladen, und Abraham zeigt auf den Widder neben dem Altar; durch diesen Gestus beantwortet er, allem Anscheine nach, die Frage Isaaks nach dem Opferthiere, welches der Maler proleptisch hinzugefügt hat, um auf den wunderbaren Ausgang des Opfers hinzuweisen.

Auf den übrigen Gemälden, die vorwiegend dem 4. Jahrhundert angehören, nähert man sich wieder mehr der prägnanten Fassung, welche die Scene in der cappella greca erhalten hat. Es herrscht indess nur darin Übereinstimmung, dass Abraham fast immer mit gezücktem Schwerte dasteht, also im Vollzuge des Opfers begriffen ist. Isaak wird dagegen verschieden dargestellt: bald hat er sich hingekniet, um den Todesstreich zu empfangen, bald steht er aufrecht neben seinem Vater und trägt dann gewöhnlich einige Holzscheite auf der Schulter. Der Widder oder der Altar fehlen auf diesen Malereien sehr selten.[4]

§ 26. Das Wunder der Brod- und Fischvermehrung.

Das eucharistische Symbol, die wunderbare Vermehrung der Brode und Fische, oder vielmehr die Speisung der Menge mit den wunderbar vermehrten

[1] Taff. 139; 190; 195 u. 222.
[2] Taf. 41, 2.
[3] Taf. 78, 1.
[4] Auf Taf. 216, 1 fehlen Widder und Altar.

Broden und Fischen, machte grosse Wandlungen durch. Die Symbolik knüpfte zunächst an die Speisung, das Vorbild der Kommunion,[1] an. Die Künstler mussten also eine Mahlscene darstellen, und zwar eine solche, die sich als die Speisung der Menge irgendwie zu erkennen gab. Es hätte, strengsten Falls, an sich genügt, den zum Mahle Gelagerten Brode und Fische in der von den Evangelisten berichteten Zahl vorzusetzen. Da diese jedoch eine verschiedene ist, und Brod und Fisch[2] überdies einen gewöhnlichen Bestandtheil jeglicher Mahlzeit bildeten, so war ein weiteres Merkmal nothwendig, welches die Künstler zu Hilfe nehmen mussten, um bei der Darstellung des Mahles die Erinnerung an die wunderbare Sättigung im Beschauer zu erwecken. Zu einem solchen Merkmal eigneten sich in hohem Grade die zwölf, beziehungsweise sieben Körbe, in welche nach dem biblischen Bericht die übrig gebliebenen Stücke Brod gesammelt wurden. Die Körbe, in Verbindung mit den Broden und Fischen, mahnten allsogleich an die wunderbare Vermehrung und stempelten dadurch das Mahl derartig zum biblischen Mahle, dass ein Zweifel darüber unmöglich war. Doch damit war noch nicht alles gethan; denn nicht das biblische Ereigniss als solches, sondern in seiner Eigenschaft als eucharistisches Symbol sollte dargestellt werden. Das erreichte der Urheber der Fractio panis[3] in unübertroffener Weise dadurch, dass er den das Brod brechenden «Vorsteher» und den eucharistischen Kelch in seine Komposition aufnahm, also zu dem Typus zwei Hauptelemente des Antitypus hinzufügte.

Weniger ungesucht ist das Bild in der Lucinagruft, von dem sich allerdings nur die Brodkörbe und Fische erhalten haben:[4] hier hat der Künstler in die Körbe einen mit Rothwein angefüllten Becher gemalt. Die Körbe enthalten also die beiden eucharistischen Gestalten.

Der Moment des Wunders der Vermehrung, den die beiden ältesten Gemälde voraussetzen, wird in der Sakramentskapelle A 3 Gegenstand einer besonderen Darstellung;[5] das Fresko zeigt Christus, wie er ein Brod und einen Fisch segnet, die auf einem dreifüssigen Tische liegen. Diese eigenthümliche Fassung des Bildes erklärt sich aus seiner figürlichen Bedeutung: es ist Symbol der Konsekration. Deshalb durfte der Tisch, zur Andeutung des Altares, nicht fehlen. In dem Felde daneben malte derselbe Künstler, als Vorbild der Kommunion, die Speisung der durch sieben Männer repräsentirten Menge;[6] aufgetischt sind zwei Fische, und im Vordergrunde stehen acht symmetrisch vertheilte Körbe mit Brod. Diese Mahlscene wiederholt sich, mit geringen Varianten, in A 6 und A 5;[7] ähnlich haben wir uns wohl auch das zerstörte Gemälde zwischen den beiden Fischen und Körben in der Lucinagruft zu denken.

[1] Vgl. unten Kap. XV.

[2] Fische waren eine so allgemeine Speise, dass man unter ὄψον, Speise, vor allem Fische verstand, wie PLUTARCH, *Symp.*, 4, 4, 2 sagt: πολλῶν ὄντων ὄψων ἐκνενίκηκεν ὁ ἰχθὺς μόνος ἢ μάλιστά γε ὄψον καλεῖσθαι. Dieses gilt auch für die Römer. Vgl. JAHN, *Berichte d. K. Sächs. Ges. d. Wiss.*, 1861 S. 351.

[3] Taf. 15, 1; WILPERT, *Fractio*, Taf. XIII XIV.

[4] Taf. 27, 1, u. 28.

[5] Taf. 41, 1.

[6] Taf. 41, 3.

[7] Taff. 15, 2, u. 41, 4.

Die anmuthige Gruppe des Deckengemäldes in A 2 bildet ein Kompendium der beiden Scenen von A 3: zwischen sieben Brodkörben steht der dreifüssige Altar-Tisch, welcher zwei Brode und einen Fisch trägt.[1] Eine grössere Vereinfachung der beiden Vorbilder war schlechterdings nicht möglich; man sieht aber auch, dass die gehaltvolle Darstellung trotzdem an ihrer klaren Verständlichkeit nichts eingebüsst hat.

Seitdem im 3. Jahrhundert die Künstler Christus den Stab für die Wunderwirkungen gegeben haben, schufen sie eine neue Form des eucharistischen Vorbildes, indem sie die sieben nur mit Brod gefüllten Körbe und daneben Christus, wie er mit dem Stabe einen der Körbe berührt, vorführten.[2] Ohne Zweifel rückte diese Form die Gottheit Christi, der das Wunder gewirkt und in der Eucharistie ein noch grösseres beständig wiederholt, mehr als die Mahlscenen in den Vordergrund. Sie war auch ungleich einfacher und leichter zu malen. Deshalb mag es hauptsächlich gekommen sein, dass sie im 3. und 4. Jahrhundert die übrigen Darstellungen fast gänzlich verdrängt hat. Gegenüber den geistvollen älteren Schöpfungen wird man sie schwerlich als einen Fortschritt bezeichnen können.

Gelungener und zutreffender ist die letzte Darstellung, welche den Heiland in dem Augenblicke zeigt, wie er die von zwei Aposteln gereichten Fische und Brode segnet.[3] Da sie uns jedoch zu sehr von den Anfängen der christlichen Kunst entfernt, so werden wir später auf sie zurückkommen.[4]

§ 27. Die Anbetung der Magier.

Die Geschichte der Magier gipfelt in der Anbetung des wunderbar aufgefundenen göttlichen Kindes. Gleichwohl wählten die Maler nicht diesen Akt, sondern die auf ihn folgende Übergabe der Geschenke zum Gegenstande der Komposition. Der Grund davon ist leicht zu errathen. Gemäss den Worten des Evangeliums «fielen die Magier nieder und beteten das Kind an». Nehmen sich drei auf dem Boden ausgestreckte Gestalten künstlerisch nicht schön aus, so beanspruchen sie, hinter einander gemalt, zu viel Raum. Bei der Wahl der Überreichung der Gaben fallen diese Nachtheile weg: die Magier bieten der Reihe nach, aufrecht stehend oder ausschreitend, ihre Geschenke dar.[5] Durch eine solche Fassung des Vorganges haben die Maler ihre Aufgabe wesentlich vereinfacht und erleichtert; die Scene beschränkt sich auf eine sitzende Frau mit einem Kind auf dem Schoss und eine dreimal wiederholte Figur, welche etwas darbietet. Für beide Bestandtheile fanden sich im Alltagsleben Vorbilder in Fülle; es war nur nothwendig, die Magier in die den Orientalen eigene Tracht zu kleiden.[6]

[1] Taf. 38.
[2] Taff. 45, 1; 54, 2; 68, 1; 74, 2 u. s. f.
[3] Taf. 237, 1.
[4] Vgl. unten Kap. XV § 86.
[5] Wilpert, *Fractio*, Taf. VII.
[6] Taff. 60; 116, 1; 143, 1; 216 u. s. f

§ 28. Der Gute Hirt.

Das Bild des Guten Hirten, dem ausser der eigentlichen Parabel auch die Erzählung von dem verlorenen Schafe zu Grunde liegt, ist ganz in der Heiligen Schrift vorgezeichnet: ein Hirt, welcher auf seinen Schultern ein Schaf trägt.[1] Der Künstler brauchte sich also bei dem Entwurf seiner Gruppe nur an diese äusserst leichte Vorlage zu halten. Um die Heerde, zu der das Schaf zurückgetragen wird, anzudeuten, malte er, analog dem Bilde Daniels, den Hirten zwischen zwei Schafen. Da Hirt wie Schaf für Christen wie für Heiden das gleiche Aussehen hatten, so konnte es nicht ausbleiben, dass auch in der heidnischen Kunst Darstellungen existirten, welche denen des Guten Hirten mehr oder minder glichen. Die annähernde Gleichheit, aus der einige Schriftsteller eine Abhängigkeit der christlichen Maler von der heidnischen Kunst für diesen Typus ableiten möchten, war eine zufällige und dabei unumgänglich nothwendige; man konnte sie ebenso wenig wie diejenige der Pietas mit den verschleierten Oranten vermeiden, und doch sind diese letzteren nichts anderes als naturgetreue Abbildungen von Frauen in der Haltung, in welcher die Christen der ersten Jahrhunderte beteten.

§ 29. Die Mahlscenen.

Die Art und Weise, wie das Mahl bei den Römern gehalten zu werden pflegte,[2] hat mit dem Ausgange der Republik eine grosse Änderung erfahren: die Gäste lagerten seit dieser Zeit auf einem halbkreisförmigen Ruhebett (sigma, stibadium, accubitum), und nicht auf den drei in einem rechten Winkel zu einander gestellten Betten (lectus, κλίνη, triclinium), wie es bis dahin üblich war; auf der inneren, dem Beschauer zugewendeten Seite des Sigma lief, der Form desselben sich anschliessend, das allen Gästen gemeinsame Kissen (pulvinus) herum, welches zum Aufstützen des linken Armes diente; die Speisen endlich wurden, wenn das Mahl nicht im Freien stattfand, auf einen runden, dreifüssigen Tisch (mensae tripodes) aufgetragen, von dem sie durch Tafeldiener (dapiferi) den Gästen auf Schüsseln gereicht wurden; sie waren im wahren Sinne des Wortes mundgerecht gemacht, d. h. in kleine Stücke zerlegt, da in jenen Zeiten der Einfachheit das Essgeräth sich auf die fünf Finger der rechten Hand, welche die Speisenden frei hatten, beschränkte. In dieser Weise pflegte man das Mahl von Augustus' Zeiten bis ins Mittelalter hinein abzuhalten. So schildern es auch, in getreuer Nachahmung der Wirklichkeit, fast immer die Künstler der Katakomben; und da sie alle denselben natürlichen Vorgang vergegenwärtigen, so müssen

[1] Luk. 15, 4 ff.

[2] Vgl. Marquardt, *Privatl. der Römer.* I, S. 289 ff.

die drei verschiedenen Arten des Mahles, denen wir in der Katakombenmalerei begegnen, in der Hauptsache mit einander übereinstimmen. Mag also das eucharistische, oder das himmlische oder das Todten- Mahl abgebildet sein, die Speisenden sind, zwei Fälle ausgenommen, auf dem Sigma gelagert, d. h. sie nehmen eine Mittelstellung zwischen Liegen und Sitzen ein, indem sie die Beine ausgestreckt und den Oberkörper mehr oder minder aufgerichtet haben; sie stützen sich dabei mit dem linken Arm auf das Kissen, um die Rechte zum Ergreifen der Speisen und des Bechers frei zu haben. Bei aller Ähnlichkeit weisen jedoch die drei genannten Arten des Mahles auch bestimmte Eigenthümlichkeiten auf, durch welche sie sich von einander unterscheiden; wir werden weiter unten, bei der Besprechung der einzelnen Darstellungen, näher auf sie eingehen.

Tafelbedienung gehörte so nothwendig zum Apparat einer Mahlzeit, dass Prudentius sie selbst bei dem frugalen Mahle des Tobias aufführt:

Jam stantibus ille ministris
Cyathos et fercula liquit
Studioque accinctus humandi
Fleto dedit ossa sepulcro.[1]

Die Künstler der Katakomben haben die Tafelbedienung bloss bei der Speisung der Menge, wo es sich mehr um eine einfache Sättigung im Freien als um ein wirkliches Mahl handelte, regelmässig ausgeschlossen; im übrigen fehlt sie nur in zwei Scenen des himmlischen Mahles, welche beide von demselben Maler stammen. Die Gewandung der Speisenden ist, der Wirklichkeit entsprechend, die bequeme ungegürtete Tunika (synthesis); die Frauen erscheinen fast immer barhaupt; nur die Frau auf dem Bilde der Fractio panis trägt, da sie einer liturgischen Feier beiwohnt, das Kopftuch.

Über die Reihenfolge der Plätze nach der Rangordnung der Speisenden belehren uns die erhaltenen Berichte über zwei öffentliche Gastmahle, von denen das eine in Trier im Jahre 384, das andere in Arles im Jahre 461 abgehalten wurde.[2] Hiernach waren die zwei besten Plätze an den beiden Ecken (cornua) des stibadium, von denen derjenige am rechten Flügel, in cornu dextro, als der Ehrenplatz galt; der dritte folgte auf denjenigen in cornu sinistro, dann kam der vierte u. s. f., so dass der letzte Platz neben dem ersten war. Dass die Katakombenkünstler diese Reihenfolge wenigstens zum Theil einhalten wollten, ergibt sich daraus, dass sie bei den Mahlen, an welchen Männer und Frauen theilnehmen, den Ehrenplatz stets einem Manne zugewiesen haben; desgleichen hat auch der Bischof in der Scene der Brodbrechung seinen Sitz vor dem rechten Flügel. Die Zahl der Speisenden übersteigt niemals sieben; demnach lässt sich der alte Vorwurf «septem convivium, novem vero convicium» auf unsere Darstellungen nicht anwenden.

[1] *Cathem.*, 10, 37 ff. Migne, 59, 882.

[2] Sulp. Sev., *Vita S. Martini*, 20, 4 ed. Halm. 129; Sidon. Apoll., *Ep.*, 1, 11, 10 (*Monumenta Germaniae historica*, 8, 18).

Als Speise erscheint auf den gut erhaltenen Gemälden des eucharistischen und des himmlischen Mahles stets der Fisch; auf den Fresken der Speisung der Menge kommt noch regelmässig das in Körben aufgehäufte Brod hinzu. Für die drei Darstellungen des Todtenmahles lässt sich dieses Detail nicht mehr feststellen; auf zweien kommt zwar der dreifüssige Tisch vor, die Speise aber, die er trug, ist infolge der schlechten Erhaltung vollständig unsichtbar geworden; auf der dritten ist der Tisch, wie wir mit Sicherheit sagen könnnen, leer. Der Wein, welcher einen wesentlichen Bestandtheil des Mahles bildete, findet sich, die Fractio panis und die beiden Fische der Lucinagruft abgerechnet, nur auf den Gemälden des himmlischen und des Todten-Mahles. Gemäss der im ganzen Alterthum verbreiteten Sitte trank man den Wein nicht rein, sondern mischte ihn mit Wasser, und zwar gewöhnlich mit warmem (calida, calda), welches der Gesundheit als besonders zuträglich erachtet wurde, daher bei den Mahlzeiten stets vorräthig war. Das Mischen des Weines war so unerlässlich, dass « miscere » die Bedeutung von « zu trinken geben » erhielt.

Man liess sich die calda von dem Diener reichen, wie auch Diener die Mischung besorgten. Auf vier Bildern des himmlischen Mahles sind es die Personifikationen der Liebe und des Friedens, Agape und Irene, welche diesen Dienst handhaben; wir erfahren es aus den Dipintoinschriften, welche über den Darstellungen zu lesen sind.[1]

§ 30. Jonas.

Der in das Meer geworfene und von dem Fisch wieder ausgespieene Jonas versinnbildet den verstorbenen Christen, dessen Seele Gott vor den Nachstellungen des Satans und dem ewigen Tode retten soll, wie auch der Prophet durch das Eingreifen Gottes vor dem Untergange in dem Bauche des Fisches bewahrt wurde.[2] Um diese Symbolik im Bilde vorzuführen, waren vor allem zwei Scenen nothwendig: die eine, in welcher Jonas aus dem Schiff in das Meer geworfen wird, wo der Fisch ihn verschlingt, und die zweite, in der er von dem Fisch ans Land gespieen wird. Da aber der Akt des Ausspeiens mit dem des Verschlingens verwechselt werden konnte, so musste noch eine dritte Scene, welche den Propheten gerettet und in voller Sicherheit zeigt, hinzugefügt werden. Hierzu eignete sich am besten die Ruhe unter der Kürbisstaude, wo Jonas Augenblicke der Freude und der Genugthuung genoss. Diese drei Scenen sind es auch, die in der ältesten Zeit an den Gräbern dargestellt wurden. In der Lucinagruft, in welcher sich, wie es scheint, die Künstler zum ersten Male in den Jonasscenen versucht haben, ist nur der unter der Staude ruhende Prophet übrig geblieben,[3] da die beiden andern Bilder mit dem Stuck zerstört wurden; in der Sakramentskapelle A 2 fehlt die Auswerfung des Jonas, infolge eines später angebrachten Grabes;[4] in A 3 und A 6 haben sich dagegen alle drei Scenen erhalten,

[1] Vgl. oben S. 33 und Kap. XXI, § 118.
[2] Vgl. Kap. XVIII, § 102.
[3] Taf. 26, 1.
[4] Taf. 38.

so dass wir aus ihnen einen Schluss auf die Form der zerstörten machen können.[1] Dieser Thatbestand zeigt, dass die «methodische Erforschung» der Jonasdarstellungen von Seiten einiger deutscher Gelehrten, die den ruhenden Jonas in der Lucinagruft als das «Ursprungsbild» ausgeben, «im Anschluss an welches sich die übrigen Scenen erst allmälig entwickelt» hätten,[2] in einem Irrthum wurzelt; jenen Gelehrten ist es nämlich unbekannt geblieben, dass in der Lucinagruft ursprünglich drei Scenen, nicht eine, gemalt waren. Dass diese eine dazu noch schlecht veröffentlicht wurde und deshalb zu weiteren Irrthümern Veranlassung gegeben hat, haben sie freilich nicht verschuldet.

Die Auswerfung in A3[3] bietet ein in sehr bescheidene Formen gefasstes Seestück: ein Segelschiff, das in seinem ganzen Umfang über der Wasserfläche sichtbar ist, trägt ausser dem Propheten drei Insassen an Bord. Jonas hat sich mit dem oberen Körper über den Rand des Schiffes gebeugt und streckt die Hände wie zum Untertauchen vor sich aus. Sein Vorschlag: «Nehmet mich und werfet mich ins Meer» (1, 12) soll eben zur Ausführung gelangen; der mittlere von den Matrosen schreitet bereits auf Jonas zu, um ihn zu fassen und über Bord zu werfen, indem er dabei auf den Steuermann, der den Befehl hierzu gegeben zu haben scheint, zurückblickt. Der dritte Insasse, welcher auf dem Hintertheil des Schiffes steht, hat die Hände nach Art der Oranten ausgebreitet. Die Gebetsstellung dürfte hier durch 1, 14 begründet sein, wo erzählt wird, dass die Männer «den Herrn anriefen». Unweit des Jonas präsentirt sich der gleichfalls in seiner ganzen Länge sichtbare Fisch, eine Illustration der Worte: «Und der Herr liess einen grossen Fisch kommen, Jonas zu verschlingen». — In dieser Darstellung der ersten Scene haben sich die Künstler also vollständig an den Wortlaut der Heiligen Schrift gehalten. Der Fisch wurde proleptisch in die Komposition aufgenommen: eine Eigenthümlichkeit, der wir schon bei einer andern Scene (S. 45) begegnet sind. Das beschriebene Bild wurde zu Ende des 2. Jahrhunderts für die Sakramentskapelle A6 mit einigen Veränderungen kopirt.[4] Der Hauptunterschied besteht darin, dass Jonas hier den fatalen Stoss schon erhalten hat und aus dem Schiffe in die Fluthen hinausfliegt, wo das Seethier ihn erwartet. Auf den übrigen Darstellungen der Auswerfung, von denen die älteste noch dem 2. Jahrhundert angehört, bekommt die Scene einen freieren Ausdruck, indem der Akt des Auswerfens schärfer betont und mit dem des Verschlingens vereinigt wird: die Männer haben Jonas bei den Beinen ergriffen und werfen ihn kopfüber dem Fische in den Rachen.[5] An dieser Form des Bildes, das man schwerlich präciser fassen konnte, wird fortan gewöhnlich festgehalten. — Das Schiff trägt, mit einer Ausnahme, nur Männer an Bord, welche, wie Jonas selbst, immer unbekleidet sind,[6] so dass die Nacktheit ein

[1] Taf. 47, 2.

[2] Mitius, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums*, S. 12 (4. Heft der *Archäol. Studien* von Johannes Ficker).

[3] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 6, 2.

[4] Taf. 47, 2.

[5] Taf. 45, 2.

[6] Die von einigen Gelehrten konstatirte «Ausnahme» auf einem Fresko in der Bäckergruft der Domitillakatakombe, auf welchem der Steuermann mit Tunika und phrygischer Mütze bekleidet sein soll, verdankt ihr Dasein einem Versehen des Kopisten Bosio's (*R. S.*, S. 225).

charakteristisches Merkmal der Jonasdarstellungen bildet. Die Maler folgten darin antiken Traditionen, denen zufolge die Schiffer und Fischer entweder ganz nackt oder nur mit dem Perizoma bekleidet waren; sie konnten es um so eher thun, als auch die Heilige Schrift die Apostel in der Ausübung ihres Fischerhandwerks wiederholt und ausdrücklich als unbekleidet einführt. Die Zahl der Mannschaften beschränkt sich seit dem 3. Jahrhundert meistens auf zwei. Der «grosse Fisch» ist eine jener chimärischen Figuren, welche seit uralter Zeit in der Kunst existirten; er war, wenn wir dem Künstler der Reliefs am Titusbogen glauben dürfen, schon auf der Basis des siebenarmigen Leuchters angebracht; jedenfalls ist er in der kampanischen Wandmalerei, ja in der ganzen römischen Antike, eine wohlbekannte Erscheinung. Er hat in seinem Vordertheil eine drachenähnliche Gestalt: spitzes Maul mit Bart und hoch aufgerichteten Ohren, einen langen dünnen Hals, Brust und Vorderbeine eines Seepferdes, und einen langen, nach der Schwanzflosse zu sich verjüngenden Leib, der nach Schlangenart mehrmals gewunden ist. Es war nicht Zufall, sondern geschah mit Absicht, dass man dem Fische diese monströse Form gab; als Symbol des Todes — bald auch des «höllischen Drachens» — repräsentirte er ein dem Christen feindliches Element, das nur in einem Ungeheuer adäquaten Ausdruck finden konnte. Er war ein wesentlicher Bestandtheil der Komposition, durfte deshalb auf keiner Darstellung fehlen; wo er fehlt, haben wir es a priori mit keinem Jonasbilde zu schaffen.[1] Gewöhnlich schwimmt der Fisch an der Oberfläche des Wassers; selten ragt er nur mit dem Kopf und dem Hals aus den Fluthen heraus.[2] Wie einzelne Komponenten der Darstellungen des Bonus Pastor und der Jahreszeiten an den Gräbern isolirt angebracht wurden, so geschah es auch mit dem Fisch. Isolirt sehen wir ihn in der Lucinagruft, in der Kammer gegenüber der Papstkrypta der Katakombe des hl. Kallistus, in dem hohen Kubikulum des ersten Stockwerkes an der Haupttreppe in Santa Domitilla und in der Kapelle unter dem grossen Luminar der nämlichen Katakombe.[3] Letzteres Fresko ist das älteste bisher bekannte Beispiel des Fisches in der coemeterialen Kunst; denn es stammt aus dem Ende des 1. Jahrhunderts.

Die Scene der Ausspeiung und Rettung des Propheten, welche die Worte: «Und der Herr gebot dem Fische; und er spie Jonas auf das Land» (2, 11) zu illustriren hatte, musste naturgemäss sehr einfach ausfallen. Die Komposition beschränkt sich auf etwas Wasser, an dessen Oberfläche das Seethier schwimmt, und auf den zur Hälfte aus dem Rachen herausragenden Jonas. Gott wurde in keiner Weise angedeutet. Auch das rettende Gestade, nach welchem der Prophet seine Arme ausstreckt, hat sich der Beschauer gewöhnlich zu ergänzen; seltener ist es durch eine Landzunge und einmal, in der Sakramentskapelle A 3, wo der Maler ein langes Feld auszufüllen hatte, durch ein thurmartiges, mit einem Eingang versehenes Gebäude dargestellt.[4]

Das dritte Bild gestaltet sich ebenso einfach: es zeigt Jonas, wie er unter der Kürbisstaude ruht oder schläft. Das älteste Beispiel findet sich in der Lucina-

[1] Z. B. das Bild des Schiffes im Sturm (Taf. 39, 2).
[2] Taff. 61; 69 u. 109, 3.
[3] Taff. 37; 85, 2, u. 11, 1.
[4] Taf. 26, 2.

gruft.[1] Jonas hat sich in einer sehr natürlichen Haltung gelagert und blickt träumerisch vor sich hin. Die ihn beschattende Pflanze rankt sich an einer primitiven, aus Stangen und Latten zusammengefügten Laube hinauf und bildet über ihm ein schattiges Laubdach;[2] sie hat gurkenähnliche Früchte, ist also eine Art Flaschenkürbis.[3] Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Künstler ihre Vorbilder zu derartigen Lauben aus den Weingärten, wo sie noch heute anzutreffen sind, entlehnt haben.

Nachdem die Darstellungen des Jonas durch einen hundertjährigen Gebrauch zur Genüge bekannt waren, brachte man einzelne von ihnen zu zweien oder auch ganz isolirt an. Von den letzteren sehen wir einmal die Auswerfung, einmal die Ausspeiung und öfters den ruhenden Jonas.[4]

Seit dem 3. Jahrhundert traten noch andere Scenen, die Jonas von der Sonne geplagt oder unter der Laube zürnend oder nachsinnend zeigen, hinzu. Gewöhnlich kam es vor, dass eine dieser Scenen aus rein lokal-ästhetischen Rücksichten als vierte an den bestehenden Cyklus angehängt wurde; denn vier Gemälde lassen sich, namentlich auf Decken, sehr gut um ein Hauptbild gruppiren. Eine solche Verwendung hatten die vier Jonasscenen unter den neun bekannten Fällen siebenmal,[5] und einmal, in der Bäckergruft der Domitillakatakombe, schmücken sie die vier Arkosolien der Kammer. Hieraus können wir entnehmen, dass die Symbolik durch die Erweiterung des Cyklus keinerlei Veränderung erfahren hat. Damit stimmt auch überein, dass die Sarkophagplastik, in welcher jene lokalen Rücksichten nicht vorhanden waren, nur die drei ursprünglichen Darstellungen übernommen hat.

Um die Mitte des 3. Jahrhunderts wurde der ursprüngliche Cyklus dahin vereinfacht, dass das erste Bild nicht die Schiffscene, sondern nur das Monstrum, wie es Jonas verschlingt, zeigt. Diese Änderung lässt sich bisher bloss in der Katakombe ad duas lauros, auf vier oder fünf Deckenmalereien, welche auf die gleiche Künstlerfamilie zurückgehen, nachweisen.[6]

§ 31. Tobias.

Das Streben nach lakonischer Einfachheit wurde in den Darstellungen des Tobias auf Kosten der Deutlichkeit etwas zu weit getrieben. Derselbe war auf dem ältesten, jetzt zerstörten Fresko in Santa Domitilla als nackter Jüngling, der in der Linken einen langen Stab und in der Rechten einen Fisch trägt, geschildert. Wäre er in dieser Form irgendwo isolirt angebracht, so würde ihn jeder für einen gewöhnlichen

[1] Taf. 26, 1.

[2] Auf den veröffentlichten Kopien De Rossi's (*R. S.*, I, Taf. IX) und Garrucci's (*Storia*, II, Taf. 2, 2) fehlt die Laube.

[3] Der hl. Hieronymus hat sich also in der bekannten Kontroverse über das Genus der Pflanze gegenüber dem hl. Augustin mit Unrecht auf die Katakombengemälde berufen, um seine Übersetzung des Epheus für den Kürbis der Septuaginta zu rechtfertigen.

[4] Taff. 226, 2; 82, 2; 89, 2; 171; 205 u. s. f.

[5] Taff. 61; 96; 100; 210; 221; 233 u. Bosio, *R. S.*, S. 279; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 35, 2.

[6] Taff. 67; 104; 113 u. 130 f.

Fischer halten; im vorliegenden Falle ist eine solche Deutung ausgeschlossen, da die vier übrigen Bilder des Arkosols sämmtlich biblische Gegenstände vorführen.[1] Dieses gilt auch von den andern Darstellungen des Tobias. Ihre grosse Ähnlichkeit mit denen von Fischern hatte zur Folge, dass die Maler sie sehr selten an den Gräbern angebracht haben: wir kennen bis jetzt im Ganzen bloss drei Beispiele. Wie auf dem zerstörten Bilde, ist Tobias auch auf den beiden andern an dem gefangenen Fisch kenntlich.[2]

§ 32. Job.

Die Darstellung des Job fiel ebenfalls zu knapp aus. Der grosse Dulder erscheint auf den älteren Gemälden, von denen jedoch keines über das 3. Jahrhundert hinaufreicht, als ein mit kurzer Tunika bekleideter Jüngling, der in Gedanken verloren traurig dasitzt.[3] Weder der « Aussatz » noch der « Misthaufen » (2, 8) ist irgendwie angedeutet; ja bisweilen sitzt Job auf einem Schemel.[4] Dass die Archäologen hier die richtige Erklärung gefunden haben, verdanken sie nur den aus dem 4. Jahrhundert stammenden Sarkophagreliefs, auf denen der charakteristische Moment abgebildet ist, wo die Frau vermittelst eines Stockes Job einen Kranzkuchen reicht und sich dabei die Nase mit einem Zipfel ihrer Palla zuhält. Trotz dieser Reliefs wurde, wie bekannt, gegen die Deutung Jobs in der Malerei von einigen Schriftstellern Widerspruch erhoben. Da beseitigte eine vor wenigen Jahren in Santi Pietro e Marcellino entdeckte Malerei, welche ebenfalls dem 4. Jahrhundert angehört, allen Zweifel; denn auch auf ihr erscheint die Frau, welche dem Jüngling den Kranzkuchen reicht.[5] So hat hier die Darstellung durch ein späteres Gemälde an Deutlichkeit des formalen Ausdrucks gewonnen.

§ 33. Die Blindenheilungen.

Auf den Fresken der Blindenheilungen trat das Umgekehrte von dem, was wir soeben bei Job konstatirt haben, ein: die Deutlichkeit der Darstellung wurde nachträglich verdunkelt. Auf dem ersten Bilde, in Santa Domitilla,[6] sehen wir Christus, wie er, entsprechend dem biblischen Bericht, dem knieenden Blinden mit der Rechten die Augen bestreicht. Die Scene vollzieht sich in einer ähnlichen Weise in der Kammer 54 der Katakombe ad duas lauros.[7] In der Nachbarkammer 53, wo das Bild wiederholt wurde, berührt Christus nicht die Augen, sondern den Kopf des Blinden.[8] Obgleich diese Ausgestaltung der Scene weniger zutreffend ist, wurde sie in der späteren Zeit die gewöhnliche.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 243; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 27.
[2] Taff. 164, 2; 212.
[3] Taf. 56.
[4] Taf. 226.
[5] Taf. 147.
[6] Bosio, *R. S.*, S. 249; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 29, 3.
[7] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-IV,
[8] Taf. 68, 3.

§ 34. Die Prophezie des Isaias.

Wie bereits hervorgehoben wurde, berechtigte die Symbolik die Künstler, sich dem biblischen Bericht gegenüber Freiheiten zu erlauben, welche ihnen nicht gestattet gewesen wären, hätten sie die Aufgabe gehabt, die biblischen Ereignisse als solche im Bilde zu veranschaulichen. Solche Freiheiten sind z. B. das Grabgebäude des Lazarus, der chimärische Fisch des Jonas, der dreifüssige Altar-Tisch, auf dem Christus die wunderbare Brod- und Fischvermehrung vornimmt, u. s. f. Eine solche Freiheit ist es auch, wenn die Künstler, was allerdings selten vorgekommen ist, in die Komposition Figuren aufgenommen haben, die historisch nicht in sie hineingehören. So sehen wir die Taube mit dem Ölzweig einmal über den drei Jünglingen und zweimal über dem Opfer Abrahams.[1] Noch bemerkenswerther sind die beiden Gemälde aus San Callisto, auf denen die Verstorbene neben dem Wunder der Brod- und Fischvermehrung auftritt, und zwar in der Sakramentskapelle A 3 als Orans,[2] in dem arcosolio della Madonna als Schutzflehende.[3]

In den beiden letzten Scenen wurden also Figuren und Handlungen, die zeitlich und räumlich von einander getrennt sind, zu Einem Bilde vereinigt, wobei jede Figur die der momentanen Handlung entsprechende Haltung erhielt.

Nach demselben Princip entstand das berühmte Gemälde der Weissagung des Isaias von der Geburt des Heilandes aus der Jungfrau.[4] Hierzu bedurfte es zunächst der Gestalt eines Propheten, welcher im Begriffe ist, die weissagenden Worte: «Siehe, eine Jungfrau wird empfangen» u. s. w. auszusprechen. Der Künstler malte zu diesem Zwecke einen mit dem Philosophenmantel bekleideten Mann, welcher in der Linken eine Schriftrolle hält und mit der Rechten den Gestus des Zeigens macht, wohl ein besonderer Hinweis auf das Anfangswort « Siehe! ». Es bedurfte sodann, um die Verwirklichung der Prophezie zu illustriren, der Gestalten der Jungfrau und des Messias, welcher als Kind auf dem Schosse der Mutter darzustellen war. Diese Gruppe malte der Künstler so zur Seite des Propheten, dass dessen Zeigefinger die Richtung nach dem Kopfe der Jungfrau erhielt. Hiermit war der Künstler noch nicht am Ende seiner Komposition. Isaias hatte wiederholt das Licht verherrlicht, welches bei der Ankunft des Messias über Jerusalem aufgehen werde, um die geistige Finsterniss zu verscheuchen und die Völker zu erleuchten. Um auch dieses Detail zu berücksichtigen, brachte der Künstler in der Höhe einen Stern an; ohne Zweifel hätte er ihn über dem Kopfe der Jungfrau mit dem Kinde gemalt, wäre er nicht durch die Äste des präexistirenden Baumes daran gehindert worden. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, dass auch hier die Aufgabe schwerlich kürzer und trefflicher hätte gelöst werden können.

[1] Taff. 78, 1; 201, 1 u. 3.
[2] Taf. 41, 1.
[3] Taf. 144, 2.
[4] Taff. 21, 1, u. 22.

§ 35. Die Gerichtsdarstellungen.

Das Princip, zeitlich und räumlich getrennte Handlungen zu Einer Komposition auszubilden, liegt auch den zahlreichen Darstellungen des Gerichtes zu Grunde.[1] Christus ist gewöhnlich in dem Moment vergegenwärtigt, wie er als Richter, auf der Kathedra sitzend, das Urtheil fällt, indem er die Rechte zum Redegestus erhoben hat; die Heiligen empfehlen ihm als advocati die Verstorbenen, um ein günstiges Urtheil zu erwirken, und die Verstorbenen sind meistens als der Seligkeit theilhaft gedacht; denn sie stehen als Oranten da. Die hervorragendste Komposition dieser Art ist das Deckengemälde der Katakombe della Nunziatella.[2]

Die angeführten Beispiele mögen genügen, um uns in das Werden und Wesen der Darstellungen specifisch christlichen Inhaltes einen Einblick zu verschaffen. Bei allen offenbart sich das von der Symbolik dem Künstler auferlegte Streben, alles, was keinen symbolischen Zweck hat, streng auszuschliessen und sich auf das zu beschränken, was zum Verständniss des dargestellten Gegenstandes absolut nothwendig ist. «Die Bilder führen uns gleichsam nur den Kern des Ereignisses vor die Augen».[3] Wie der Theologe sich der herrschenden Sprache bediente, um den neuen Lehren des Christenthums Ausdruck zu verleihen, und wie christliche Dichter mit vollen Händen aus den alten Klassikern schöpften, so haben auch die Künstler das in der klassischen Schule Erlernte bei dem Entwurf der Kompositionen verwerthet, aber nur für drei Scenen (Jonas, Lazarus und Noe) einen Bestandtheil aus ihr herübergenommen. Von einem direkten Einfluss der heidnischen Kunst auf die Entstehung der religiösen Darstellungen kann also keine Rede sein: dieselben sind als selbständige Schöpfungen der christlichen Kunst zu betrachten.[4]

Nachdem die Künstler einen Vorrath von Gruppenbildern besassen, war es leicht, durch grössere oder geringere Modifikationen des Vorhandenen neue Scenen zu schaffen, indem man einen Bestandtheil ausliess oder abänderte oder ursprünglich selbständige Figuren mit einander in Verbindung brachte. Um z. B. die Darstellung des Gerichtes in die des lehrenden Christus[5] zu verwandeln, liess man die Verstorbenen aus; und um aus der Brodvermehrung das Weinwunder zu machen, brauchte man nur

[1] Vgl. Kap. XIX.

[2] Taf. 75.

[3] Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, II, S. 6 (4. Aufl.).

[4] Die von dem Dilettantismus gemachten Versuche, einige Darstellungen auf klassische Vorbilder zurückzuführen (z. B. die Epiphanie auf Scenen aus dem Kybelekult, das Opfer Abrahams auf das Opfer der Iphigenie, Jonas auf Endymion u. dgl. m.), kann man nur mit Bedauern lesen; eine ernste Beachtung verdienen sie nicht.

[5] Taff. 126; 148; 177 u. 193.

Amphoren statt der Brodkörbe zu malen;[1] eine Mahlscene sodann gestaltete sich durch die Hinzufügung des Weinwunders zur Hochzeit von Kana;[2] die Darstellung der Anbetung der Magier benutzte man ferner, um die Scene der Unterredung der Magier mit Herodes[3] zu schaffen; und das einzige Unterscheidungsmerkmal der Heilungen des Blindgeborenen und derjenigen des Aussätzigen[4] besteht darin, dass dort Christus mit der rechten Hand die Augen oder den Kopf des Blinden berührt und hier die gleiche Hand zum Redegestus erhoben hat. Eine grosse Ähnlichkeit herrscht auch zwischen den Gemälden, die den Überfall Susannas und denen, welche Verstorbene zwischen Heiligen schildern. Dieser Ähnlichkeit ist es wohl zuzuschreiben, dass beide Darstellungen im Verhältniss zu ihrer Wichtigkeit viel zu seltene Erscheinungen in der altchristlichen Grabmalerei sind. Aus dem gleichen Grunde, um eine Verwechslung zu verhindern, haben die Künstler es principiell vermieden, Darstellungen von gewöhnlichen Müttern mit einem Kinde auf dem Schosse zu malen: diese Form war ausschliesslich der hl. Jungfrau mit dem göttlichen Kinde vorbehalten. Wenn daher die Künstler gewöhnliche Mütter mit Kindern vorführen wollten, so malten sie dieselben stets neben einander.[5]

Bei der grossen Ähnlichkeit einzelner Scenen und bei der symbolischen Richtung der altchristlichen Kunst überhaupt, lag es im Interesse der Deutlichkeit, an der einmal geschaffenen und angenommenen Komposition keine wesentlichen Veränderungen vorzunehmen; es war insbesondere nothwendig, die Figuren in der ihrem Stande und ihrem Lande eigenthümlichen Tracht vorzuführen. In der That kehren die meisten Darstellungen überall in gleicher oder in ähnlicher Weise wieder. Erst im 4. Jahrhundert erweitert sich bei einigen Gemälden die Scene durch Aufnahme einer untergeordneten Figur, wie z. B. eines trinkenden Juden bei dem Quellwunder, der Frau bei Job und des Heizers bei den drei babylonischen Jünglingen: ein Zuwachs, welcher das Wesen der Komposition nicht berührte. So hat die coemeteriale Malerei feste und unveränderliche Formen angenommen, und diese wurden durch die lange Tradition geheiligt. Fügen wir noch hinzu, dass einige Bilder, wie z. B. die älteren eucharistischen, das Schifflein der Kirche im Sturm und diejenigen des Gerichtes, ja dass der ganze Cyklus in seinem Entstehen und seiner Entwicklung ein theologisches Wissen und Empfinden bekundet, welches wir nicht leicht bei einfachen Malern voraussetzen dürfen. Es ist daher nothwendig, eine direkte Mithilfe von Seiten der kirchlichen Vorsteher und Lehrer anzunehmen.

Die ständige Gleichförmigkeit der einzelnen Darstellungen lässt auf die frühe Existenz von Musterblättern schliessen, nach welchen sich die Maler in den Katakomben richteten und die bald auch nach auswärts ihren Weg fanden.[6] Sie

[1] Taff. 57 u. 186, 1.
[2] Taf. 57.
[3] Taff. 166, 2, u. 172, 2.
[4] Taf. 74, 2.
[5] Taff. 21, 2; 90, 2; 212 u. 243, 2.

[6] Die Malereien, welche das Hypogäum der Synkretisten an der Via Appia bewahrt, setzen voraus, dass auch deren Urheber im Besitze von solchen christlichen Musterblättern waren (vgl. darüber unten Kapp. IX und XIX).

beweist ferner, dass die kirchliche Behörde die Handhabung der coemeterialen Malerei bis zu einem gewissen Grade überwachte. Denn wären die Maler sich selbst überlassen gewesen, so hätte sich ihre individuelle Eigenart sicher irgendwie geltend gemacht, und wäre eine so allgemeine Übernahme jener Kompositionen nicht möglich gewesen. Die Überwachung liess sich um so leichter ausführen, als die Katakombenmaler zur Körperschaft der Fossoren gehörten.[1] Sie war, wie es sich von selbst begreift, nothwendiger in den Anfängen der christlichen Kunst und verminderte sich mit der Zeit in dem gleichen Masse, in welchem die Tradition selbst zu einem Gesetz sich ausbildete.

Die Musterblätter enthielten ohne Zweifel die nothwendigsten Vorschriften über die Art und Weise, wie die Künstler z. B. Christus, Maria, die Heiligen, die gewöhnlichen Verstorbenen u. s. f. abzubilden hatten. Eine solche Vorschrift liegt der kurz vorhin erwähnten Form der Darstellung der hl. Jungfrau mit dem Jesukinde zu Grunde; andere werden sich im weiteren Verlaufe der Untersuchungen ergeben. Wir müssen ferner auch annehmen, dass die einzelnen Darstellungen mit einer kurzen Erklärung versehen in Umlauf kamen. Wie hätte man sonst einen nackten Fischer für Tobias und einen trauernden Jüngling für den grossen Dulder Job halten können, wären sie nicht durch eine erklärende Legende als solche gekennzeichnet gewesen?

Ihrem lakonischen Charakter entsprechend wurden die Darstellungen gewöhnlich ohne alle Andeutung der Lokalität auf den Stuck gebracht. Die Ausnahmen von dieser Regel sind nicht zahlreich; eine Erwähnung verdienen hier nur das Opfer Abrahams und Daniel in der Löwengrube auf den Fresken der cappella greca; auf jenem wurde der Berg, auf diesem die Königsburg mit dem Löwenzwinger – letzterer durch ein jetzt fast ganz zerstörtes Gitter — dargestellt.[2] Ein perspektivisches in die Tiefe Gehen der Komposition ist fast nirgends wahrzunehmen. Die Figuren stehen reliefartig neben einander; selten sind sie so vor einander gemalt, dass sie sich zum Theil verdecken.[3] Der Künstler bietet eben den Schwierigkeiten nirgends Trotz, sondern weiss sie geschickt zu umgehen. Nie diente, wie es in der antiken Kunst üblich war, die Scene als Staffage einer Landschaft. Selbst bei den zahlreichen Darstellungen des Guten Hirten, die ihrer Natur nach auf eine landschaftliche Behandlung hinwiesen, begnügte man sich damit, den Weideplatz der Heerde durch einige zwerghafte Bäume oder Sträucher und etwas Rasen anzudeuten. Eine Ausnahme liegt in dem auf Taff. 121 f. wiedergegebenen Fresko vor, wo vier mit allerlei Vegetabilien bewachsene Berge den Hintergrund bilden; diese Ausnahme ist auch eines von den wenigen beachtenswerthen Beispielen einer religiösen Darstellung mit abgeschlossenem Hintergrunde. Vom Himmel, d. h. dem athmosphärischen, der auf modernen Gemälden mitunter die Hauptsache ist, findet sich kaum eine Spur.[4]

Einfach wie die Kompositionen sind auch die Komponenten aufgefasst. Auf eine sorgfältigere den jeweiligen Handlungen entsprechende Ausbildung des Gesichtsaus-

[1] Vgl. § 125.
[2] Wilpert, *Fractio*, Taff. IX f.
[3] Taf. 51, 1; *Fractio*, Taf. IV.
[4] Dieses hinderte jedoch die alten Kopisten Bosio's keineswegs, auf ihren Zeichnungen den Himmel häufig durch Wolken anzudeuten.

druckes der Figuren haben sich die Künstler meistens gar nicht eingelassen;[1] so etwas wäre nicht leicht gewesen und hätte ausserdem mehr Zeit in Anspruch genommen, als die Freskotechnik ihnen gestattet und in der lichtarmen Umgebung es sich verlohnt haben würde. Überdies sind die Köpfe, besonders in den drei ersten Jahrhunderten, gewöhnlich dafür viel zu klein gehalten. Daher mag es hauptsächlich gekommen sein, dass die Künstler sich mit den Mitteln und Wegen, die am nächsten und raschesten zum Ziele führten, nämlich mit den Gesten, begnügt haben.[2]

Hatte der symbolische Charakter der altchristlichen Komposition die äusserste Vereinfachung und Beschränkung derselben zur nothwendigen Folge, so hinderte er die Maler nicht, das Wenige, was sie in die Komposition aufnahmen, künstlerisch zu gruppiren. Hierbei wurde vor allem darauf geachtet, dass die Gesetze der Symmetrie in keiner Weise verletzt wurden. Es ist bekannt, wie sehr die klassischen Künstler den Forderungen der Symmetrie nachgekommen sind. Die christlichen gaben ihnen in diesem Punkte nichts nach. Beweis dafür sind selbst die Werke aus der Zeit, in welcher die Kunst völlig verfallen war. Nur aus symmetrischen Rücksichten geschah es, wenn sie Daniel zwischen zwei Löwen und den Guten Hirten zwischen zwei, vier, sechs und acht Schafen malten; wenn sie die Figur des Verstorbenen oder die Taube über Noe und sogar ganze Scenen verdoppelten.[3] Aus dem nämlichen Grunde werden Verstorbene durch zwei Heilige ins Paradies aufgenommen, wird ferner die traditionelle Dreizahl der Magier geopfert und in eine grade verwandelt, sobald die Madonna mit dem Jesukinde in die Mitte zu sitzen kommt.[4] Zwei oder drei Fälle ausgenommen,[5] wurden die Gesetze der Symmetrie so konstant befolgt, dass eine von S. d'Agincourt veröffentlichte Kopie, auf welcher der Gute Hirt zwischen zwei Schafen und einer Ziege abgebildet ist, den ersten (leider nur zu begründeten) Verdacht gegen die Echtheit dieser Kopie in mir wachgerufen hat.[6] Der Symmetrie ist es auch zu verdanken, dass einige sehr beschädigte Malereien sich mit voller Sicherheit ganz wiederherstellen lassen. In Fig. 3 bieten wir die Wiederherstellung der auf Taf. 75 abgebildeten Deckenmalerei, von welcher ein grosser Theil mit dem Stuck zerstört ist;[7] sie vergegenwärtigt Christus als Richter, Heilige als Advokaten und Verstorbene zwischen Auserwählten.

Das in der antiken Kunst entdeckte Gesetz der Responsion, nach welchem Scenen nicht wegen ihres Inhaltes, sondern aus rein äusserlicher Übereinstimmung in der Komposition als Gegenstücke zusammen- oder gegenübergestellt wurden, haben einige Gelehrte in seinem ganzen Umfange auch auf die Katakombenmalerei anwenden wollen. Dieses Verfahren bedarf indess einer grossen Einschränkung; denn auch in den Fällen, in denen sich Gruppen wegen formeller Ähnlichkeit entsprechen, besteht zwischen ihrem Inhalte, wenn nicht immer ein unmittelbarer, so doch stets ein mittelbarer, geistiger Zusammenhang.

[1] Eine Ausnahme bilden einige wenige Oranten.
[2] Vgl. unten Kap. VI.
[3] Taff. 178, 3; 205 f.
[4] Taff. 60 u. 116, 1.
[5] Taff. 146, 3; 151.
[6] S. d'Agincourt, *Storia*, VI, Taf. VII, 1 (abgedruckt bei Garrucci, *Storia*, II, Taf. 79, 1).
[7] Vgl. auch Taf. 161.

Rückblick.

Wir haben gesehen, dass die rein dekorativen, aus der griechisch-römischen Wandmalerei entlehnten Elemente im 1. Jahrhundert die Darstellungen religiösen Inhaltes, welche selbständige Schöpfungen der christlichen Maler sind, überwiegen.

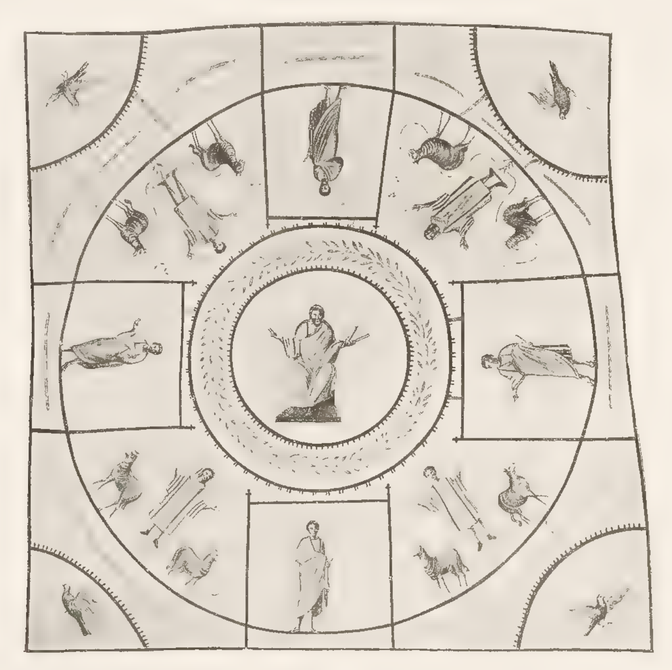


Fig. 3.

Dieses Verhältniss ist ein ganz naturgemässes; denn gerade die ersten Maler waren in Ermangelung einer eigenen Kunst, die sich erst bilden musste, genöthigt, die antike zu Hilfe zu nehmen. Daher müssen gerade ihre Werke die meisten Anklänge an die antike Kunst enthalten. Mit dem Beginn des 2. Jahrhunderts wechseln die Rollen: es herrschen die religiösen Bilder vor, während die dekorativen Formen zurücktreten und sich jenen als schmückendes Beiwerk unterordnen. In dieser Eigenschaft behaupten sich die letzteren bis tief in das 4. Jahrhundert hinein und kommen häufig zur Verwendung. Dieses ist ein Beweis, dass die Künstler bei der Ausführung der

Aufträge, trotz der Überwachung von Seiten der kirchlichen Behörde, sich stets eine gewisse Freiheit und Selbständigkeit gewahrt haben. Denn wie unwahrscheinlich es ist, dass der Auftraggeber die Ausmalung einer Grabstätte bis in die kleinsten Details hinein bestimmte, so natürlich und naheliegend ist die Annahme, dass er nur die religiösen Darstellungen in ihrer logischen Reihenfolge angab und die künstlerische Anordnung derselben dem Maler überliess. So waren z. B. bei dem reichen, für die cappella greca entworfenen Gemäldecyklus die drei bedeutungslosen Vasen und der Ornamentkopf[1] im Auftrage sicher nicht mit einbegriffen; sie sind vielmehr eine Zuthat des Künstlers, dem nach der Vertheilung der religiösen Bilder noch vier kleine Felder, die eine grössere Darstellung nicht fassen konnten, übrig geblieben waren. In einem solchen Falle, der sich bei der Ausmalung von Kammern wohl oft einstellen mochte, griff man zu dem reichen Schatz der antiken Ornamentik, welche für derartige Lücken geeignete Gegenstände in Fülle darbot.

Die Aufgabe des Künstlers hört übrigens nicht damit auf, die bestellten Gemälde in der angegebenen Reihenfolge an die Wand zu bringen; viel kommt auf die Raumvertheilung an, von welcher die Schönheit der Gesammtwirkung der Dekoration abhängt. In welchem Grade die Katakombenmaler hierin Meister waren, bekundet die Mehrzahl der Deckengemälde: wenn auch die Details Mängel und Unvollkommenheiten aufweisen, so macht doch das Ganze auf den Beschauer stets einen angenehmen Eindruck. Um diesen zu erzielen, haben die Künstler, wie wir später zeigen werden, bisweilen die logische Reihenfolge der Scenen abgeändert, oder Gruppen in ihre Bestandtheile aufgelöst und von einander getrennt angebracht. Letzteres geschah z. B. bei einigen Darstellungen des Gerichtes, indem Christus mit den Heiligen in der Lunette, und die Verstorbenen im Bogen des Arkosols (oder umgekehrt) gemalt wurden; es geschah ferner dreimal mit dem Sündenfall[2] und einmal mit der Unterredung am Jakobsbrunnen:[3] diese wurde durch das Wunder der Brodvermehrung, jene durch den ruhenden Jonas und den Gichtbrüchigen getrennt. Von derselben Absicht, eine künstlerisch schöne Ausfüllung des Raumes zu treffen, war auch der Maler der auf Taf. 106 abgebildeten Lunettendekoration geleitet, da er das Bild des Daniel zwischen die beiden Jonasscenen gesetzt hat. Endlich sei noch die Darstellung der hll. Markus und Marcellianus, welche die zum Heiland führende Himmelsleiter zu besteigen sich anschicken, erwähnt. Diese Komposition wurde in drei mit einander zusammenhängenden Feldern so untergebracht, dass Christus in das mittlere, die Heiligen mit der Leiter in je ein Seitenfeld kamen.[4]

Der vorwiegend symbolische Zweck der biblischen Scenen verleitete einige Künstler, sich im Interesse der Mannigfaltigkeit und Abwechslung bisweilen über die Schranken des Naturgesetzes hinwegzusetzen. Ich meine hier nicht seltene Erscheinungen, die zufällig und eine Folge von Unaufmerksamkeit des Malers sein können,

[1] Taf. 13 u. meine *Fractio,* Taf. VI.
[2] Taff. 70, 2. u. 166, 2.
[3] Taf. 54, 2.
[4] Taff. 153, 2; 214 f.

sondern solche, die öfters, bei der einen oder der andern Künstlerfamilie sogar ständig wiederkehren. Solche Erscheinungen sind z. B., wenn Schafe mit Ziegenhörnern, oder wenn Tauben in Farben gemalt wurden, die von der Wirklichkeit möglichst weit entfernt sind; in diesen Fällen sollen die Thiere nur als Symbol, nicht in ihrer zoologischen Bedeutung auftreten: deshalb kam es den Malern auch nicht so sehr auf eine getreue Nachahmung der Natur an. Aus dem gleichen Grunde erklärt sich das so häufig verletzte Grössenverhältniss einiger Komponenten. Derartige Verstösse bieten z. B. die Zwergbäume auf den Darstellungen des Bonus Pastor, die «Arche», die so klein ist, das Noe allein kaum Platz in ihr hat, ferner die Riesenmatrosen auf dem winzigen Segelschiff des Jonas, und die zwei kleinen Oranten neben der Kolossalfigur des Guten Hirten auf einem Fresko in Santa Domitilla (Taf. 190). Im letzteren Falle kann jedoch das Missverhältniss auch durch jene Vorstellung, welche mit dem Guten Hirten den Begriff übermenschlicher Körpergrösse verbindet, hervorgerufen sein.

Bei den Ausführungen über die Entstehung der Gemälde specifisch christlichen Inhaltes haben wir bemerkt, dass von den im 1. und 2. Jahrhundert entstandenen Kompositionen viele gleich in ihrem ersten Entwurf so gut gelungen waren, dass die Künstler sie in der Folge unverändert wiederholten. So geschah es, um nur die häufiger vorkommenden Beispiele zu nennen, mit den Bildern des Guten Hirten, der Arche Noes, des Daniel, des Quellwunders, der drei Jünglinge und des Gichtbrüchigen. Bei denen des Jonas und des Lazarus nahm man dagegen die erwähnten Veränderungen vor, bis gegen Ende des 2. Jahrhunderts eine Darstellungsform geschaffen wurde, welche einer grösseren Vereinfachung nicht mehr fähig war.

Die gleichen Wahrnehmungen lassen sich an den Kompositionen aus dem 3. Jahrhundert machen; auch von diesen hatten einige mehr oder minder erhebliche Veränderungen durchzumachen, während andere stereotyp blieben. Hieraus folgt, dass die Musterblätter nicht auf einmal für alle religiösen Darstellungen aufkamen, sondern sich allmälig gebildet haben; dass sie nöthigenfalls Verbesserungen erfuhren und mit der Zeit beständig vermehrt wurden. Wenn wir also weiter oben auf die frühe Existenz von Musterblättern hingewiesen haben, so ist das mit diesen Einschränkungen und in dem hier angedeuteten Sinne zu verstehen.

Um in das Verständniss der Katakombenmalereien tiefer einzudringen und namentlich eine gesicherte Basis für die Interpretation ihrer Darstellungsgegenstände zu schaffen, müssen wir den bisherigen Erörterungen die nothwendigen Detailforschungen folgen lassen. Wir beginnen mit der Hauptsache, mit der Gewandung, und besprechen nach dieser die Bart- und Haartracht, dann die Portraitfrage und schliesslich die Gesten der auf den Malereien auftretenden Gestalten. Jeder von diesen Studien haben wir, der besseren Übersicht halber, ein besonderes Kapitel zugewiesen.

DRITTES KAPITEL.

Die Gewandung auf den Katakombenmalereien.[1]

Die Art und die Verzierung der auf den Katakombenfresken vorkommenden Gewänder wurden von den Archäologen bis in unsere Zeit hinein viel zu wenig berücksichtigt und vielfach auch unrichtig aufgefasst. Dieser Missstand erklärt sich zum grossen Theil aus der Ungenauigkeit der Kopien. Die meisten und gröbsten Irrthümer enthalten natürlich die Tafeln der *Roma Sotterranea* Bosio's. Wir finden da mitunter völlig moderne Gewänder, z. B. einmal die Kleidung eines Kardinals, zweimal eine Tunika mit umgelegtem Kragen und häufig ein über Kopf, Schultern und Arme geworfenes Tuch. Grosse Veränderungen machte namentlich die mit breiten oder mit kurzen Ärmeln versehene Dalmatik durch, welche von den alten Kopisten bald in eine der gothischen Kasel ähnliche Paenula oder in eine Tunika mit dem soeben genannten Tuch verwandelt wurde. Letzteres brachten bei der «ostrianischen» Madonna auch die modernen Kopisten zuwege, weshalb ein Archäologe hier mit Recht von einer «modernen Gewandung» reden durfte.[2] Umgekehrt kam es einmal vor, dass die Tunika und das Pallium der Apostel zu einer breitärmeligen Dalmatik sich gestaltet haben.[3] Unter solchen Umständen musste man annehmen, dass die Maler in der Bekleidung ihrer Figuren willkürlich und regellos verfuhren. Die unausbleibliche Folge davon war, dass die Erklärer der Fresken einer unschätzbaren Stütze beraubt wurden und dass sie beispielsweise mit Leichtigkeit Figuren von gewöhnlichen Gläubigen mit solchen von heiligen Gestalten und umgekehrt verwechselten; Garrucci brachte es sogar fertig, in einem Soldaten den hl. Johannes den Täufer zu erkennen; und es gab solche, die ihm beigestimmt haben. An diesen Missständen tragen die alten Maler keine Schuld; sie sind lediglich auf die Rechnung der Kopisten zu setzen. Die folgenden Untersuchungen werden lehren, dass die Vorschriften, welche im Alterthum

[1] Vgl. Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, Köln 1898; *Un capitolo di storia del vestiario* in *L'Arte* 1898-99 u. als selbständige Schrift. Wir bringen aus diesen Schriften nur das zum Abdruck, was sich auf die Katakombengemälde bezieht, und zwar in etwas veränderter, stellenweise erweiterter Form.

[2] V. Schultze, *Studien*, S. 186.

[3] Vgl. Bosio, *R. S.*, S. 263, 273, 347, 377, 503, 257, 279, 405, 171, 525, 261.

für die Gewandung bestanden, von den Künstlern der Katakomben gewissenhaft befolgt wurden.

Es sei vorab bemerkt, dass die Gewänder der in den altchristlichen Kompositionen auftretenden Personen die in der Kaiserzeit üblichen sind, welche bekanntlich, je nach den Ständen, zum Theil verschieden waren und mit der Zeit im Schnitt und in der Verzierung wechselten. Dieser Unterschied, dieser Wechsel spiegeln sich auch in den Malereien der Katakomben wieder; wir werden deshalb aus dem Studium der Gewänder einen festen Anhalt für die Bestimmung der dargestellten Persönlichkeiten und werthvolle Kriterien für die Chronologie der Katakombengemälde gewinnen.

Die Eintheilung des umfangreichen und mannigfaltigen Stoffes ist die natürlich gegebene: wir behandeln im ersten Abschnitt die Kleider der Männer, im zweiten die der Frauen, und unter den einzelnen Kleidungsstücken zunächst diejenigen, welche man anzog, dann jene, die um- oder übergeworfen wurden; im engen Anschluss daran erörtern wir im dritten Abschnitt die Verzierung und im vierten die Farbe der Gewänder; der fünfte endlich ist der Fussbekleidung gewidmet.

I.

Die männliche Gewandung.

Es ist etwas sehr Einfaches, um das es sich bei der antiken Gewandung[1] handelt. Aus einem oblongen Stück Zeug, vorzugsweise von Wollstoff, wie es fertig vom Webstuhle kommt, kann man ohne den geringsten Schnitt, ohne Trennen oder eigentliches Zusammennähen im Wesentlichen die ganze antike Gewandung, und zwar die im Grunde gar nicht verschiedene der Männer sowohl als der Weiber, herstellen. Nur durch verschiedene Art des Anlegens und der Befestigung am Körper entstehen aus einem solchen Wollstoffe die in der ganzen antiken Tracht vor allem scharf zu unterscheidenden zwei Gewandgattungen: das Unter- und Obergewand. Das Untergewand ist das enger anliegende, festgeheftete, bald auch genähte. Das Obergewand ist das nur umgeworfene. Man kann es Hemd und Mantel nennen, mit allgemeinsten griechischen Namen das ἔνδυμα und ἐπίβλημα, oder χιτών und ἱμάτιον.

Diese einem der hervorragendsten Archäologen der Jetztzeit entlehnten Sätze,[2] welche in erster Linie die griechische Gewandung betreffen, gelten auch für die römische, denn die Grundlage der antiken Kleidform ist bei den Römern ein und dieselbe wie bei den Griechen.

[1] Vgl. Marquardt, *Privatleben der Römer,* II, S. 533 ff.

[2] Alexander Conze, *Die antike Gewandung*, in Teirich, *Blätter für Kunstgewerbe*, 1875 (Separat-Abdr.), S. 62 f. Es wäre zu wünschen, dass diese ausgezeichnete Studie neu aufgelegt würde.

§ 36. Die Tunika.

Das römische Unterkleid, die Tunika (tunica, χιτών), war ein hemdartiges, weites Gewand aus Wolle, welches ursprünglich keine Ärmel hatte. Der Stoff dazu hatte die oblonge Form (Fig. 4). « Auf der Hälfte (Cc) zusammengelegt, liefert er zwei einerseits zusammenhängende Gewandtheile (AC ac und BC bc), zwischen welche der Körper gebracht wird, so dass AC ac die hintere, BC bc die vordere Seite desselben verdeckt. Dieser sozusagen doppelte Vorhang wird durch Zusammennesteln der je zwei sich am oberen Rande der beiden Gewandhälften entsprechenden Punkte * auf den beiden Schultern befestigt. Durch Zusammennähen der beiden Kanten Aa und Bb wird der Übergang zu einer unserer Hemdform entsprechenden Gestalt dieses einfachen Gewandes gemacht. Ausser der Befestigung durch Spangen auf den Schultern tritt die Gürtung zum festeren Anschluss an den Körper hinzu ».[1]

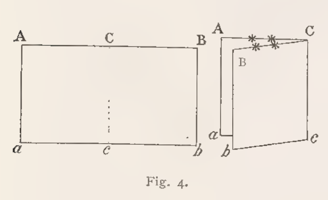


Fig. 4.

Die Tunika der Grabmalereien erscheint, mit Ausnahme der aus der klassischen Kunst entlehnten Figuren,[2] durchweg als genäht. Damit soll indessen nicht gesagt sein, dass die Christen die Tunika nicht auch mittels Knöpfen oder Spangen auf den Schultern befestigt haben. Gegen eine solche Voraussetzung sprechen die weiter unten zu behandelnden Darstellungen der tunica exomis; und wenn noch Sulpicius Severus von dem hl. Martin von Tours berichtet, dass er sich in der Sakristei, ohne dass es auffiel, unter dem Amphibalus[3] die Tunika auszog, um sie einem Armen zu schenken,[4] so ist das nur unter der Annahme jener Befestigungsart zu erklären.

Die Tunika war das eigentliche Hauskleid des Römers; sie vertrat, nach modernen Begriffen, Hemd und Rock zugleich. Doch trug man unter ihr, ausser dem Lendentuch oder den Kniehosen, gewöhnlich noch eine zweite Tunika, die tunica interior (subucula, indusium, strictoria, interula, camisia), welche unserm Hemd entspricht. Ja, Augustus kleidete sich, wie Sueton (*Aug.*, 82) erzählt, im Winter in eine dicke Toga, vier Tuniken, ein Hemd, ein Woll- Leibchen, ein Lendentuch und Beinbinden. Das war des Guten offenbar zu viel und kam wohl nur bei schwächlichen Leuten und Gesundheitsskrupulanten vor; immerhin zeigt ein solcher Fall, dass das Bedürfniss nach Kleidern auch bei den alten Römern ein stärkeres war, als die zahlreichen nackten Statuen, mit denen die Museen gefüllt sind, es vermuthen lassen.

[1] Conze, *Antike Gewandung*, S. 65 f.
[2] Taff. 100 u. 128, 2.
[3] Vgl. § 41.
[4] *Dialog.*, 2, 1 Migne 20, 201: Sanctus paupere non vidente intra amphibalum sibi tunicam latenter eduxit, pauperemque contectum discedere iubet.

Das Gürten der Tunika (cingere, tunica cincta), das man aus Bequemlichkeit zu Hause,[1] zumal beim Essen, unterlassen konnte und auch unterliess,[2] war durch den Anstand geboten, sobald man sich öffentlich zeigte. Darüber gibt Quintilian genaue Vorschriften. Es musste über den Hüften und so geschehen, dass die Tuniken mit den Enden der Vorderseite ein wenig unter das Knie, mit den Enden der Rückseite bis an die Kniekehlen reichten. Tiefer gürteten nämlich die Frauen, höher die Soldaten. Hierbei musste besonders darauf geachtet werden, dass die beiden Zierstreifen aus Purpur, der clavus,[3] gerade niedersteigen, wollte man nicht für nachlässig gehalten werden. Ausgenommen vom Gürten war derjenige, dem das Recht des latus clavus zustand; dieser sollte dafür eine längere Tunika tragen.[4] Man setzte sich jedoch schon frühe über diese Anstandsregeln hinweg. So wissen wir z. B., dass Mäcenas ungegürtet, discinctus, einherging;[5] ungegürtet waren auch jene von Gellius erwähnten Senatoren, welche sich deshalb den Tadel des gestrengen Rhetors T. Castricius, ihres Lehrers, zugezogen haben;[6] ungegürtet standen die Verkäufer, tabernarii (κάπηλοι ἀνεζωσμένοι), am Ladentisch und gingen die Hausirer, institores, von Haus zu Haus.[7] Ein Relief des Vatikanischen Museums vergegenwärtigt uns einen mit der discincta bekleideten Messerschmied, Namens L. Cornelius Atimetus, in seinem Laden, in welchen ein togatus eingetreten ist. Der tabernarius hält in der Rechten ein Messer, das er seinem Kunden anbietet; auch dieser hat ein Messer in die Hand genommen und scheint nach dem Preise desselben zu fragen.[8]

Tertullian macht sich als Afrikaner über das Gürten lustig; man sollte, meint er, die Tuniken gleich kürzer zuschneiden, dann wäre das Gürten nicht nothwendig.[9]

Tuniken von der ursprünglichen Form, d. h. ohne Ärmel oder höchstens mit Halbärmeln, weisen fast nur die Fresken aus den zwei ersten Jahrhunderten auf. Wir erwähnen, für die gegürtete, den Bonus Pastor aus dem Ende des 1. Jahrhunderts an der Decke der ältesten Kammer in Santa Domitilla, Noe in der cappella greca, Christus bei der Samariterin in Pretestato, den Gichtbrüchigen und den Orans in den Sakramentskapellen A 2 und A 3;[10] für die ungegürtete, Abraham mit Isaak und die beiden Fossoren in A 3.[11]

Nur in einer tunica interior mit Halbärmeln erscheint Job auf einer Malerei aus

[1] Horat., *Sat.*, 2, 1, 73.

[2] Vgl. Taff. 57; 132, 1; 133 u. 157.

[3] Vgl. unten den III. Abschnitt.

[4] Quint., *Instit.*, 11, 3, 138: Cui lati clavi ius non erit, ita cingatur, ut tunicae prioribus oris infra genua paulum, posterioribus ad medios poplites usque perveniant. Nam infra mulierum est, supra centurionum. Ut purpura recte descendat, levis cura est; notatur interim negligentia. Latum habentium clavum modus est, ut sit paulum cinctis summissior.

[5] Senec., *Ep.*, 114 ed. Hense 534.

[6] Gellius, *N. A.*, 13, 22 (al. 21). Wir drucken die Stelle weiter unten ab.

[7] Prop., 4, 2, 37: Mundus demissis institor in tunicis; Ovid., *Artis am.*, 1, 421: Institor ad dominam veniet discinctus emacem, Expediet merces teque sedente suas.

[8] Das Relief schmückt die rechte Seite eines auf der Via Nomentana bei Sant'Agnese gefundenen Cippus (beschrieben von Jahn, *Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf das Handwerk beziehen*, in *Berichte der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissensch.*, 1861, Taf. IX, 9 u. 9[a], S. 328 ff.

[9] Tertull., *De pallio*, 5.

[10] Taff. 11, 2; 16; 19; 27, 3, u. 39, 2.

[11] Taf. 41, 2, u. meine *Gewandung*, Fig. 2.

der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts,[1] der einzigen gut erhaltenen, welche dieses Kleidungsstück zeigt. Vielleicht wollte der Maler in dieser Tunika die gänzliche Verarmung des Dulders zum Ausdruck bringen; sie ist sehr kurz und schmal, — eine wahre strictoria.

Um in den Bewegungen bei der Arbeit ungehindert zu sein, trugen die Handarbeiter, also vorzugsweise Sklaven, die gegürtete Tunika sehr häufig von der rechten Schulter gelöst, so dass dieselbe, nur noch auf der linken Schulter von der Spange oder der Zusammen-Nähung festgehalten, den rechten Arm frei zu bewegen erlaubte.[2] Man hatte dafür das Wort ἐξωμίς, welches Gellius[3] mit «substricta et brevis tunica citra humerum desinens» umschreibt. Dieser Arbeiterkittel, tunica exomis, findet sich auf Fresken aller Jahrhunderte. In ihm erscheinen z. B. einige Putten auf den Gemälden des Frühlings und des Herbstes in der Krypta des hl. Januarius, die Sackträger in der Bäckergruft von Santa Domitilla, der hl. Johannes der Täufer in drei Darstellungen der Taufe Christi, der Gute Hirt auf den ältesten Bildern und Daniel in der Löwengrube auf zwei Gemälden, von denen das eine aus dem 1., das andere aus dem 2. Jahrhundert stammt.[4]

Die ungegürtete Tunika war in Afrika die gewöhnliche Tracht, daher die stehende Bezeichnung «discincti Afri».[5] Tertullian fordert, dass sie weder zu lang noch zu kurz sein und weder zu kurze noch zu schmale Ärmel haben sollte: «neque trans crura prodigae nec intra genua inverecundae, nec brachiis parcae, nec manibus artae».[6] Solche discinctae kommen in der coemeterialen Malerei der zwei ersten Jahrhunderte nicht vor. Auch die gegürteten Tuniken mit langen Ärmeln (tunica manicata, manuleata) sind für die angegebene Periode eine Seltenheit, denn nur die Orientalen (also die Magier, die babylonischen Jünglinge und Orpheus) und, einmal, Putten bei der Olivenernte, die zur Winterszeit vorgenommen wird, sind in ihr dargestellt. Seitdem aber im dritten Jahrhundert der orientalische Einfluss in Rom immer mehr Boden gewann, wurde die Ärmel-Tunika zur allgemeinen Tracht erhoben. Von da ab erscheint sie auch gewöhnlich auf den Katakombengemälden; es tragen sie, und zwar gegürtet, hauptsächlich Fossoren, der Gute Hirt und der Gichtbrüchige; ungegürtet: Oranten, Theilnehmer am Mahle, Tafeldiener, Job, Noe und der Blindgeborene.[7] War die Tunika bis dahin aus Wolle, so ist sie jetzt vielfach aus Linnen[8] und hat zumeist enge, anliegende Ärmel; die ungegürtete reicht bis zu den Knieen und ist entweder weit und abstehend oder so schmal, dass sie sich der Körperform anpasst; die gegürtete ist gewöhnlich etwas weiter, um über dem Gurt reiche Falten bilden zu können.

[1] Taf. 56.

[2] Conze, *Antike Gewandung*, S. 66.

[3] Gellius, *N. A.*, 6 (al. 7), 12.

[4] Taff. 5; 25; 42; 51, 1; 66 u. s. f.

[5] *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Pio Franchi de' Cavalieri, 42, 2.

[6] *De pallio*, 1.

[7] Taff. 57; 59; 61 ff.; 69; 74; 79; 86; 93 u. s. f.

[8] Seit dem 4. Jahrhundert sind die Untergewänder, wie wir aus der bekannten Äusserung des hl. Augustin schliessen können, immer aus Leinwand (*Sermo*, 37, 5 Migne 38, 224): Hoc coniicere audeo ex ordine vestimentorum nostrorum: interiora sunt enim linea vestimenta, lanea exteriora.

Die tunica talaris et manicata (χιτὼν ποδήρης καὶ χειριδωτός, daher auch chiridota[1]), d. h. die bis zu den Knöcheln reichende lose Tunika mit langen Ärmeln, galt noch in der letzten Zeit der Republik für so weichlich und weibisch, dass Cicero sie als ein entehrendes Merkmal eines Theiles der Anhänger Katilinas in seiner Rede anführen konnte.[2] Dessen ungeachtet wird sie von Dichtern[3] einigen Göttern und übermenschlichen Wesen, wie Heroen und Sehern, beigelegt und bildet, zusammen mit der griechischen Chlamys, in der antiken Kunst die Tracht der Citharoeden. Eine solche Tunika war offenbar mehr als die kurze geeignet, der Person etwas Ehrwürdiges und Feierliches zu verleihen. Mit der ärmellosen Talartunika ist z. B. der Apollo citharoedus des Vatikanischen Museums bekleidet; in ihr erscheint auch Nero als citharoedus auf Münzen. Die Katakombengemälde der drei erstern Jahrhunderte bieten von der Talartunika nur ein sicheres Beispiel: es trägt sie, aber gleichfalls ohne Ärmel, auf dem Bilde der Fractio panis der die Brodbrechung vornehmende Bischof.[4] Ein Beispiel aus der Skulptur haben wir in der bekannten Statue des hl. Hippolyt, einem Werke aus der Mitte des 3. Jahrhunderts. Erst seit dem 4. Jahrhundert finden wir sie öfters in der Gewandung der heiligen Gestalten, und hier stets mit den langen Ärmeln; einmal hat sie der Gute Hirt und zweimal Verstorbene.[5] In jener Zeit stand dieses Kleidungsstück in hohen Ehren; da «gereichte es», wie der hl. Augustin schreibt,[6] «einem anständigen Manne zur Schande, keine Talartunika mit Ärmeln zu haben». Nach den römischen Monumenten zu urtheilen, bildet die Talartunika sogar die Tracht der Vornehmen. Es tragen sie auf den beiden konstantinischen Reliefs der «allocutio» und «elargitio (liberalitas) Augusti» der Kaiser und die togati, denen dieser selbst die Goldspende austheilt, im Gegensatz zum Volk, das in kürzeren Tuniken zur Beschenkung erschienen ist.[7] Sie gehörte endlich auch zur Tracht der Geistlichen. Daher konnte schon in den ersten Jahren des Friedens ein Bischof die bei der Einweihung der Basilika von Tyrus anwesenden Bischöfe und Priester mit οἱ τὸν ἅγιον ποδήρη, «ihr, die ihr mit der heiligen Talartunika bekleidet seid», anreden.[8] Als liturgisches Gewand erhielt sie, ihrer weissen Farbe wegen, frühzeitig den Namen alba, welcher im Mittelalter ihren ersten Namen tunica verdrängt hat, und den sie noch heute führt.

[1] Gellius, *N. A.*, 6 (al. 7), 12.

[2] *In Catil.*, 2, 10: ... quos pexo capillo, nitidos, aut imberbes, aut bene barbatos videtis: manicatis et talaribus tunicis; velis amictos non togis.

[3] Die Nachweise bei Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, S. 563.

[4] Taf. 15, 1.

[5] Taff. 147 u. 185, 2; De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XXII; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 11, 2.

[6] *De doctr. christ.*, 3, 12, 20 Migne 34, 74: Talares et manicatas tunicas habere apud Romanos veteres flagitium erat, nunc auten honesto loco natis, cum tunicati sunt, non eas habere flagitium est.

[7] Vgl. mein *Capitolo di storia del vestiario*, Figg. 1 und 3. In Aquileja wird die Talartunika auf den Grabplatten mit Vorliebe als Tracht des Verstorbenen eingemeisselt, was mit der Zeit, der diese Monumente angehören, in bestem Einklange steht. Die interessantesten Beispiele veröffentlichte ich in meinem Aufsatz: *Die altchristlichen Inschriften von Aquileja*, in *Ephemeris Salonitana*, S. 46 ff., 50 f., 58.

[8] Euseb. *H. E.*, 10, 4 Migne 20, 849.

§ 37. Der Lendenschurz; die Beinkleider und Beinbinden.

Auf den einfachen Lendenschurz (campestre, cinctus, *περίζωμα, κοξάλιον*) beschränkt sich die Bekleidung des Täufers in der Sakramentskapelle A 3 und des Daniel auf zwei Fresken des 4. Jahrhunderts. [1] Derselbe war immer von Linnen, und Männern wie Frauen gemeinsam. Die Märtyrer, von denen berichtet wird, dass sie im Amphitheater nackt den wilden Thieren vorgeworfen wurden, wie z. B. die hl. Thekla, waren mit diesem Schurz bekleidet, denn in völliger Nacktheit öffentlich zu erscheinen, war durch das Gesetz verboten. [2] Die erwähnten Bilder zeigen ihn bald schmäler, bald breiter.

Das ventrale (κοιλιόδεμος), welches eine breite Binde mit vorn überhängenden Enden war und in der klassischen Kunst gewöhnlich Fischern gegeben wurde, [3] trägt der junge Tobias, wo er dem Engel den gefangenen Fisch zeigt. [4] Einen ähnlichen Gurt hat der gekreuzigte Heiland auf der Holzthüre von S. Sabina [5] und der hl. Paulus auf dem in der Basilika des hl. Valentin gefundenen Sarkophagrelief, auf welchem der Apostel als Steuermann dargestellt ist. [6]

Die Beinkleider (bracae, ἀναξυρίδες) galten in Rom lange als Barbarentracht. Mit der Zeit verminderte sich indess die alte Abneigung, indem die Kaiser selbst mit gutem Beispiel vorangingen. Zunächst trug man, nach Ausweis der Monumente, allerdings nur Kniehosen, so z. B. Traian auf den Reliefs des Triumphbogens Konstantins und der römische Ritter Verus auf seinem in Ostia gefundenen Grabdenkmal. [7] Doch war der Übergang von den Kniehosen zu den langen, den wirklichen bracae, ein leichter und rascher. Thatsächlich erfahren wir von Lampridius, dass schon Alexander Severus « weisse Hosen, nicht scharlachrothe, wie seine Vorgänger, gehabt habe, [8] » ein Beweis, dass sie unter der Tunika zum Vorschein kamen, also lang waren. Das Tragen dieses Kleidungsstückes nahm bald so überhand, dass in dem *Maximaltarif Diokletians* bracarius die Bezeichnung für Schneider ist. [9] Im Jahre 397 erschien sogar ein eigenes Gesetz der Kaiser Arkadius und Honorius, in welchem das Hosentragen in Rom unter Androhung der Strafe des Güterverlustes und der Verbannung verboten wurde. [10] Unter diesen bracae müssen wir uns vornehmlich eine Art Pumphosen vorstellen, etwa solche,

[1] Taff. 27, 3; 166, 2, u. 169, 1.

[2] Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs*, S. 16 f.

[3] E. Q. Visconti, *Musée Pie-Clémentin*, I, Taf. 32, S. 161.

[4] Taf. 216.

[5] Garrucci, *Storia*, IV, Taf. 499, 1.

[6] Marucchi, *Una nuova scena di simbolismo sepolcrale cristiano*, in *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, 1897, Taf. 4. Citirt: *N. Bullett.*

[7] Wilpert, *Capitolo*, II, S. 66, Fig. 44. Das Monument stammt aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts.

[8] Lampr., *Alex. Sev.*, 40, 11: *Bracas albas habuit, non coccineas, ut prius solebant*, « Mit Hysginpurpur gefärbte Beinkleider », ἀναξυρίδες ὑσγινοβαφεῖς, erwähnt Xenophon (*Cyrop.*, 8, 3, 13).

[9] Mommsen-Blümmer, *Der Maximaltarif des Diokletian*, S. 113.

[10] *Cod. Theod.*, 14, 10, 2: Usum bracharum intra Urbem venerabilem nemini liceat usurpare. Si quis autem contra hanc sanctionem venire temptaverit, sententia viri inlustris Pf. spoliatum eum omnibus facultatibus tradi in perpetuum exilium praecipimus.

wie sie in Dalmatien, der Heimath Diokletians, noch heute bei den Männern aus dem Volke üblich sind. In der Katakombenmalerei ist von der starken Verbreitung des fraglichen Kleidungsstückes nichts zu merken;[1] die Hosen wurden weiter als Barbarentracht angesehen und blieben auf die Magier, die drei Jünglinge und Orpheus beschränkt.

Statt der Beinkleider hat der Gute Hirt entweder die fasciae crurales,[2] d. h. Binden, mit denen die Beine bis zu den Knien umwickelt wurden und welche die Stelle unserer Strümpfe vertraten, oder hohe, unter dem Knie gebundene Gamaschen, udones, die zugleich auch Schuhe waren.[3] Gewöhnlich ist dieses Detail so oberflächlich behandelt, dass man nicht immer angeben kann, welches von den beiden Gewandstücken die Künstler malen wollten.

§ 38. Die Toga.

Die Tunika war, wie gesagt, das Untergewand, das Hauskleid. Ging der Römer aus, so legte er als Obergewand die Toga an. Dieselbe war von weisser Wolle und hatte, wie häufig angenommen wird, die Form einer Ellipse. Dieses dürfte aber nur für die Toga der ersten Kaiserzeit stimmen. Im Übrigen wird es richtiger sein, zu sagen, dass ihre Form mit der Zeit gewechselt habe.

Die ursprüngliche Form mag wohl die eines Rechtecks, wie sie der Webstuhl gab, gewesen sein.[4] In der Kaiserzeit hatte sich die Toga von ihrer ursprünglichen Einfachheit bedeutend entfernt und war ein Gegenstand der Mode geworden, dessen Anlegen eine grosse Mühe und Sorgfalt, ja eine eigene Kunstfertigkeit erforderte. Bevor man sie umwarf, wurde sie der Länge nach zu einem Doppeltuche zusammengelegt, dann wurde sie zuerst vom Rücken aus über die linke Schulter zurückgeworfen, auf der das Tuch nun doppelt lag.[5] Jetzt begann erst die eigentliche Arbeit, um den sinus in der richtigen Weise herzustellen und das Ganze mit dem umbo oder nodus zu bekrönen. In einer solchen Toga war man, um den Ausdruck Tertullians zu gebrauchen, «mehr bepackt als bekleidet».[6] Es begreift sich da leicht, dass sie dem civis Romanus schon früh lästig zu werden anfing und dass man sie gern mit bequemeren Mänteln vertauschte.

[1] Die Kniehosen, welche der hl. Paulus auf einem (zerstörten) Fresko der Katakombe der Jordani gehabt haben soll (Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 3), sind auf die Rechnung des Kopisten Ciacconio's zu setzen. Auf einem vor kurzem in Santa Maria antiqua entdeckten Sarkophag ist der Gute Hirt mit schmalen Hosen bekleidet, - ein in seiner Art bis jetzt einzig dastehendes Beispiel. Vgl. *N. Bullett.*, 1901, Taf. VI.

[2] Im *Maximaltarif des Diokletian* (ed. cit., XXVIII, 37-45, S. 45 f. und 172) werden φασκίνια oder φάσκιαι, fasciae erwähnt.

[3] Der *Maximaltarif* (S. 113), führt sie unter den Kleidungsstücken auf, die der bracarius anzufertigen hatte.

[4] Heuzey, *La toge romaine étudiée sur le modèle vivant*, in *Revue de l'art ancien et moderne* (Jahrg., I, Nr. 2, 3, 7 und 8).

[5] Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, S. 540.

[6] Tertull., *De pallio*, 4: Conscientiam denique tuam perrogabo, quid te prius in toga sentias, indutumne an onustum? habere vestem an baiulare?

Bereits Augustus hatte Gelegenheit, bei einer Volksversammlung auf dem Forum « eine Menge von Schwarzgekleideten » zu sehen. Erzürnt ob einer solchen Abnahme des nationalen Geistes, befahl er den Aedilen, dass sie fortan nur mit der Toga Bekleidete auf dem Forum und im Cirkus dulden sollten.[1] Man weiss, wie wenig diese Massregel des Kaisers gefruchtet hat.[2] Ungefähr ein Jahrhundert später konnte Juvenal schreiben (3, 171), dass man die Toga nur dem Todten anzog: « Pars magna Italiae est, si verum admittimus, in qua Nemo togam sumit, nisi mortuus ». Mögen diese Worte eine noch so grosse Übertreibug enthalten, Thatsache ist, dass das Togatragen sich immer mehr verminderte. Die Abnahme betrifft in erster Linie die ganz weisse Toga des gewöhnlichen Bürgers, welche zuletzt auf den officiellen Gebrauch beschränkt und durch die Paenula oder die Lacerna ersetzt wurde.[3] Es erhielten sich dagegen die durch den breiten Purpurrand ausgezeichnete praetexta und die ganz purpurseidene und mit Goldstickereien verzierte toga picta, mussten aber eine merkwürdige Entwickelung durchmachen. Schon gegen Ende des 2. oder zu Anfang des 3. Jahrhunderts wurden sie, unter dem Einfluss der Palla der Isis-Priesterinnen,[4] der Mode der contabulatio unterworfen, indem der die Brust bedeckende Theil so in künstliche Falten, tabulae, gelegt wurde, dass er die Form eines breiten Streifens annahm. Der Purpursaum befand sich natürlich an der Oberfläche und kam dadurch zu seiner vollen Geltung. Damit noch nicht zufrieden, dehnte man die contabulatio bald auch auf den von den Füssen bis zur linken Schulter reichenden Theil der Toga aus. Tertullian (*De pallio*, 1. 5) kennt bereits diesen Vorgang und erwähnt ihn mit den Ausdrücken « rugas ab exordio formare et inde deducere in tabulas » und « tabulata congregatio ». Die Folge der Faltung war, dass die beiden Langseiten und eine Schmalseite der Toga gradlinig zugeschnitten werden mussten. Diese Verkümmerung wurde durch den Umstand begünstigt, dass man damals über der Tunika die Dalmatik trug, so dass die Toga in Wirklichkeit nicht mehr als Kleidungsstück zu dienen brauchte. Wir dürfen daher voraussetzen, dass sie schon gegen Ende des 3. Jahrhunderts jene Form annahm, die sie auf den Reliefs des Triumphbogens Konstantins und auf den Diptychen des 4. und 5. Jahrhunderts zeigt. Darnach dürfte sie ungefähr sechs Meter in der Länge und anderthalb in der Breite gemessen haben.

Die Art der Anlegung dieser Toga ist folgende: der Anfang der contabulatio wird so über die linke Schulter gelegt, dass er vorn bis zum Rande der Tunika herabfällt; der übrige Theil der Toga wird von der Schulter quer über den Rücken nach der rechten Achselhöhle und von dort nach vorn gezogen und kehrt, quer die Brust bedek-

[1] Suet., *Aug.*, 40: Etiam habitum vestitumque pristinum reducere studuit. Ac visa quondam pro concione pullatorum turba, indignabundus et clamitans, *En, Romanos, rerum dominos, gentemque togatam!* negotium aedilibus dedit, ne quem posthac paterentur in foro circove, nisi positis lacernis, togatum consistere.

[2] Die Kaiser selbst gaben mitunter kein gutes Beispiel; von Kaligula schreibt Suetonius (52): « Vestitu calciatuque, et caetero habitu, neque patrio, neque civili ac ne virili quidem, ac denique humano, semper usus est ».

[3] Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, I, S. 392, 3.

[4] Wilpert, *Capitolo*, I, S. 14 ff. Ein neues Beispiel der palla contabulata brachte das *Bullettino Comunale*, 1902 (Oktoberheft).

kend, nochmals auf die linke Schulter zurück; nun wird die Toga entfaltet, über den Rücken gebreitet, wieder nach vorn gezogen und schliesslich mit dem Ende auf den linken Vorderarm gelegt. Die soeben erwähnten konstantinischen Reliefs, das Diptychon des Felix aus dem Jahre 428 und meine Rekonstruktion der toga picta veranschaulichen die Art und Weise dieses Anlegens im Bilde.[1]

Die Ausartung der Dekoration in Goldstickerei und Edelsteinen, mit denen die Toga immer mehr überladen wurde, hatte eine nochmalige Änderung — die letzte bei den Römern — im Anlegen zur Folge. Hierfür verweise ich auf meine Abhandlung *Un capitolo di storia del vestiario,* da diese Form uns hier weniger angeht.

In den Katakomben lässt sich die Toga mit Sicherheit nur auf einem Brustbilde, welches nach Art der Ahnenbilder in einem Medaillon (imago clipeata, εἰκὼν ἔνοπλος, εἰκὼν ἐν ὅπλῳ)[2] fast ganz in rothem Ocker gemalt ist, nachweisen; sie ist dazu noch mehr angedeutet als ausgeführt und nur an dem breiten, die Brust bedeckenden Streifen kenntlich.[3] Das Fresko schmückt die Lunette eines Arkosols der Annonaregion in Santa Domitilla und stammt aus der Mitte des 4. Jahrhunderts; eine genaue Kopie bietet Taf. 200, 1. Es scheint, dass auch der Maler der Bäckergruft die sieben Bäcker mit der Toga ausgestattet hat. Die Figuren sind jedoch sehr schlecht erhalten und die Form ihres Mantels so oberflächlich ausgedrückt, dass eine bestimmte Entscheidung nicht leicht möglich ist.[4]

Wie kommt es, wird man mit Recht fragen, dass das hervorragendste der römischen Gewänder, ohne welches ein Senator noch zu Ende des 4. Jahrhunderts weder im Senat noch vor Gericht erscheinen durfte,[5] von der altchristlichen Grabmalerei fast gänzlich ausgeschlossen wurde? Die Antwort wird sich aus dem folgenden Paragraphen ergeben.

§ 39. Das Pallium.

Die Toga besass am Pallium, dem griechischen Mantel, einen grossen Rivalen. Während sie der Mantel κατ᾽ἐξοχήν des civis Romanus war, hatte das Pallium einen internationalen Charakter; es war vorzugsweise das Gewand der Wissenschaft und der Philosophie, welche durch keine nationalen Schranken begrenzt sind. Entsprach es schon darum dem kosmopolitischen Geiste des Christenthums, so empfahl es sich ausserdem durch seine grosse Einfachheit, indem es, wie die Toga in ihren Anfängen,

[1] Vgl. mein *Capitolo,* Figg. 5 und 10.

[2] Vgl. Jahn, *Berichte der Königl. Säch. Ges. d. Wiss.,* 1861, S. 299.

[3] Die Kopisten haben sich an diesem Bilde schwer versündigt. Toccafondo, der schlechtere Zeichner Bosio's (*R. S.,* S. 263) verwandelte die Toga in einen Kardinalsmantel und die Haare in eine tiefe Kalotte; derjenige Garrucci's (*Storia,* II, Taf. 32, 2, S. 38) änderte mit der Gewandung auch das Geschlecht der Figur, so dass der Verstorbene, der ein Senator oder eine hohe Magistratsperson war, zur einer « gottgeweihten Jungfrau », vergine sacra a Dio, sich gestaltet hat.

[4] Taf. 195.

[5] *Cod. Theod.,* 14, 10, 1: Cum autem vel conventus ordinis candidati coeperit agitari vel negotium eius sub publica iudicis sessione cognosci, togatum (senatorem) interesse mandamus.

aus einem länglichen schlichten Stoff von Wolle bestand. Endlich kam noch hinzu, dass das Pallium von Christus und seinen Jüngern getragen und dadurch gewissermassen geheiligt worden war. Alles dieses mag die ersten Christen bestimmt haben, das Pallium der Toga vorzuziehen. Ihm zu Ehren schrieb Tertullian den merkwürdigen Traktat *De pallio*, in welchem er, halb scherzhaft, halb im Ernst und mit der ihm eigenthümlichen Überschwenglichkeit, die Vortheile desselben vor der Toga hervorhebt. Das Pallium ist ihm (c. 5) die « vestis augusta », das kaiserliche Gewand; werde die Toga von allerhand schlechten Menschen getragen, so kleide dieses vor allem die Männer der Wissenschaft (c. 6): « omnis liberalitas studiorum quatuor meis angulis tegitur », lässt er das Pallium sprechen. Er richtet sich mit seiner Schrift an die Karthager, seine Mitbürger, ohne Unterschied der Religion. Erst im letzten Satze gibt er seinem christlichen Bekenntniss Ausdruck; es geschieht, um dem Pallium ein letztes Lob spenden zu können: « Freue dich, Pallium, und frohlocke; eine bessere Philosophie hat dich in ihren Dienst genommen, seitdem du angefangen hast, den Christen zu kleiden ».

Wir begreifen nun, warum die Toga in der Katakombenmalerei Roms so selten, das Pallium dagegen sehr häufig, wie wir gleich sehen werden, dargestellt wurde.

Das Pallium war in der That ein sehr einfaches, wenn auch nicht gerade sehr praktisches Kleidungstück. Es war dreimal so lang als breit und wurde in folgender Weise angelegt: ein Drittel des Tuches wurde auf die linke Schulter gelegt, so zwar, dass ein Theil vorn über den linken Arm herabfiel; die übrigen zwei Drittel wurden hinter dem Rücken herumgezogen, mit der rechten Hand gefasst und nun wieder vorn nach der linken Seite herumgeworfen.[1] Eine in meinen Gewandstudien veröffentlichte Figur veranschaulicht diesen Vorgang.[2] Seltener begegnen wir Figuren, bei denen der Gang des Palliums die umgekehrte Richtung verfolgt, so dass das Ende über die linke Schulter nach vorn geworfen ist.

Um das Pallium im ordentlichen Sitzen zu erhalten, bedurfte es einer fortwährenden Nachhilfe und wohl auch der Befestigung vermittelst einer Spange über der linken Schulter.[3] Die Katakombenmaler geben es seit dem Anfang des 2. Jahrhunderts in der Regel bestimmten biblischen Gestalten, wobei sie gewöhnlich jene ausnehmen, unter denen der Verstorbene sich verbirgt, z. B. Daniel, Noe, Job u. s. w.; immer tragen es Christus und die Apostel, fast immer Moses, und häufig Abraham; ferner haben es einige Oranten als Darstellungen von Seligen, der Bischof in der Fractio panis und die die Taufe spendenden Geistlichen.

Das Pallium ist also gleich bei seinem ersten Erscheinen in der christlichen Kunst ein Kleid der Auszeichnung und der Würde, das dem einfachen Gläubigen nur gegeben wird, wenn man ihn in der Seligkeit als Orans vorführt, und auch diese Beispiele sind als Ausnahmen zu betrachten; seit dem 3. Jahrhundert bildet es,

[1] Conze, *Antike Gewandung*, S. 66.
[2] *Capitolo*, Frontispiz; *Gewandung*, Fig. 10.
[3] Tertull., *De pallio*, 1: (pallium) in fibulae morsu humeris adquiescebat.

zusammen mit der Tunika und den Sandalen, die den heiligen Gestalten eigenthümliche Tracht. Daher ist der mit ihnen bekleidete Mann auf zwei Fresken der Bäckergruft in Santa Domitilla nicht ein Bäcker, wie ich früher angenommen habe,[1] sondern auf dem Bilde zur Rechten Christus, der das Wunder der Brodvermehrung wirkt, und gegenüber Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt.[2] Umgekehrt ist in der Sakramentskapelle A 2 der Orans des Schiffes im Sturm, welcher nur die Tunika hat, nicht der Apostel Paulus, wie behauptet wurde, sondern ein einfacher Gläubiger.[3]

Die Philosophen trugen das Pallium nach Art der Exomis (ἐξωμίδος τρόπον) und über dem blossen Leibe, d. h. ohne Tunika, denn das Lendentuch war ja auch für sie unerlässlich. Diese Tracht erfreute sich allgemein eines grossen Ansehens, da man sie für die Bürgschaft einer gesunden Philosophie hielt. Von dem hl. Justinus M. wissen wir, dass er im « Philosophengewande » predigte und eben deshalb Veranlassung gab, dass der Jude Tryphon, ohne den Heiligen zu kennen, sich vertrauensvoll an ihn wendete, um in der Wahrheit unterrichtet zu werden.[4] Sehr ungünstig sprach sich dagegen der hl. Cyprian über den Philosophenmantel aus. In einer oft citirten Stelle richtet er sich gegen den Hochmuth der heidnischen Scheinphilosophen und stellt der « übermüthigen Keckheit einer affektirten Freimüthigkeit und der schamlosen Prahlerei einer sich hervordrängenden und halbnackten Brust » die christlichen Philosophen gegenüber, die « es nicht mit Worten, sondern durch die That sind und die Weisheit nicht in der Kleidung zeigen, sondern in Wahrheit besitzen ».[5] Dessenungeachtet blieb das Pallium nach wie vor in Ansehen; noch zu Anfang des 4. Jahrhunderts trug der hl. Porphyrius keine Bedenken, « als Philosoph gekleidet in den Martertod zu gehen ».[6] In der Katakombenmalerei tragen das Pallium nach Art der Philosophen der Prophet Isaias auf dem bekannten Bilde der Madonna mit dem Sterne und ausnahmsweise Moses, Christus und ein Heiliger in den Sakramentskapellen A 2 und A 3 — alles Fresken aus dem 2. Jahrhundert.[7] Aus der folgenden Zeit ist nur eine Malerei, das Brustbild Christi in Santa Domitilla,[8] erhalten, auf welcher der Heiland in der Philosophentracht erscheint.

Im 4. Jahrhundert wurde das Pallium, wie wir weiter unten zeigen werden, durch die Paenula, welche ein ebenso würdiger als zweckgemässer Mantel war, immer mehr verdrängt, so dass es, von der praktischen Seite genommen, überflüssig wurde. Man konnte es jedoch nicht ganz abschaffen, denn es galt ja bisher in der Kirche als das ehrenvollste Gewand. Da bot die contabulatio Mittel und Wege, dem Pallium seinen Ehrenplatz auch in der Zukunft zu sichern: es wurde fortan in der zusammengefalteten Form, als pallium contabulatum, über die Paenula angezogen. Dieses

[1] Wilpert, *Scenen aus dem realen Leben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1887, Taf. II.

[2] Taf. 142, 2.

[3] Taf. 39, 2; vgl. meine *Malereien der Sakramentskapellen*, S. 22 f.

[4] Justin., *Dial. cum Tryph.*, 1 (Anfang).

[5] Cypr., *De bono patientiae*, 2, 3 ed. Hartel 398.

[6] Euseb., *De mart. Pal.*, 11, 19; ἦν δὲ ἄρα τὸν Πορφύριον ἰδεῖν... κεκονισμένον μὲν τὸ σῶμα, φαιδρὸν δὲ τὸ πρόσωπον..., τὴν ἐπὶ θανάτῳ βαδίζοντα, καὶ θείου πνεύματος... ἔμπλεων, αὐτοῦ τε φιλοσόφῳ σχήματι μόνῳ τῷ περὶ αὐτὸν ἀναβολαίῳ ἐξωμίδος τρόπον ἠμφιεσμένον κτλ.

[7] Taf. 22; 27, 2; 29, 2; 39, 2.

[8] Taf. 187, 3.

hatte eine kleine Änderung in der Tragweise zur Folge: da die weite Paenula es nicht gestattete, das pallium contabulatum unter dem rechten Arme hindurchzuführen, so musste es auf die rechte Schulter aufgelegt werden. Es ruhte somit jetzt vorzugsweise auf den beiden Schultern; treffend wurde es daher von den Griechen ὠμοφόριον genannt. Das Anlegen desselben geschah folgendermassen: der Anfang des zusammengefalteten Mantels wurde von rückwärts so auf die linke Schulter gelegt, dass ein Drittel vorn überhing; das zweite Drittel führte man in einer tiefen Bogenlinie über den Rücken zur rechten Schulter, von da in ähnlicher Weise über die Brust zur linken Schulter, und warf das letzte Drittel zurück, so dass es hinten seitwärts hinunterhing. Um das Ganze im richtigen Sitzen zu erhalten, wurde es mit drei Nadeln (vorn, auf dem Rücken und über der linken Schulter) an der Paenula befestigt.

Um zu zeigen dass ein weiter Mantel in einen schmalen Streifen zusammengelegt werden konnte, liess ich die Gewänder nachbilden und Photographien davon anfertigen, welche in den öfters genannten Gewandstudien veröffentlicht wurden; ich darf deshalb hier auf diese verweisen.

War das Pallium als Mantel das Gewand der grössten Auszeichnung, so wurde es in der zusammengefalteten Form zum höchsten kirchlichen Abzeichen erhoben: es wurde das Symbol der geistlichen Gewalt und Fürsorge, die der Oberhirt über die ihm anvertraute Heerde hat. Dieser symbolischen Bedeutung wegen wurde es geradezu Hirtenvliess, ποιμαντικὴ δορά genannt. Hören wir, wie sich darüber Isidor von Pelusium äussert: « Das Omophorion des Bischofs, aus Wolle und nicht aus Flachs gewebt, bedeutet das Vliess jenes verirrten Schafes, welches der Herr gesucht, und nachdem er es gefunden, auf seine Schultern genommen hat. Denn der Bischof, welcher Christus vorstellt, verwaltet dessen Amt und zeigt schon durch dieses Gewandstück, dass er der Nachahmer jenes guten und grossen Hirten sei, welcher die Mängel seiner Heerde zu tragen sich zum Ziele gesetzt hat ».[1] Der Heilige fügt noch hinzu, dass der Bischof, sobald in der Messe der Augenblick gekommen sei, wo das Evangelium vorgelesen werde, sich zu erheben und das Pallium abzulegen habe, denn jetzt sei der Herr selbst, der oberste Hirt und Gott, gegenwärtig und spreche durch das Evangelium zu den Gläubigen. Diese liturgische Vorschrift setzt voraus, dass das Pallium nicht erst in jener Zeit die Form des Streifens angenommen hat, sondern schon seit langem in dieser Form bestanden haben muss. Bringen wir dazu in Anschlag, dass der Palliumstreifen höchst wahrscheinlich auf das kaiserliche Kleidergesetz vom Jahre 382 — für das pallium discolor der officiales — einen Einfluss ausgeübt hat,[2] so werden wir zu der Annahme geführt, dass die Umgestaltung des Mantels in das pallium contabulatum in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts stattfand. Monumentale Beweise können wir für unsere Aussage nicht erbringen; wir besitzen nur ein Beispiel einer (vollständig erhaltenen) zusammengefalteten Palla und zwar auf dem Fresko der hl. Petronilla, das kurz nach 356 in der Katakombe der hl.

[1] *Ep.*, 1, 136 Migne 78, 271. Der Heilige starb 440. [2] Wilpert, *Capitolo*, S. 24.

Domitilla gemalt wurde.[1] Petronilla trägt hier die lange Tunika, eine kürzere Dalmatik und darüber die zusammengefaltete Palla, an deren Anfang man die contabulatio deutlich unterscheiden kann. Die Palla bildet indess nicht in ihrer ganzen Länge einen Streifen, sondern ist in der zweiten Hälfte entfaltet. Der Maler gab der Heiligen einen solchen Mantel offenbar in der Absicht, um ihre hohe Abstammung anzudeuten. In jedem Falle beweist das Fresko, dass die Gewohnheit, die Palla — und infolge dessen auch das Pallium — zu falten, bei den Christen bereits wenige Jahre nach der Mitte des 4. Jahrhunderts in Übung war.[2]

Als Inhaber des Palliums bezeichnet der hl. Isidor den Bischof im allgemeinen; thatsächlich hatte es in der orientalischen Kirche eine sehr grosse Verbreitung. In der abendländischen Kirche dagegen trug es anfänglich nur der Papst als der Nachfolger desjenigen Apostels, an den allein der Herr die denkwürdigen Worte « Weide meine Schafe; weide meine Lämmer! » gerichtet hat. Doch schon früh verliehen die Päpste auszeichnungshalber, sei es zur Belohnung persönlicher Verdienste, sei es mit Rücksicht auf die Wichtigkeit des bischöflichen Sitzes, das Pallium auch anderen Bischöfen, namentlich den « Vikaren », die sie mit der Wahrung der Rechte des Primates betrauten.

Nachdem das Pallium nur mehr als liturgisches Abzeichen zu dienen hatte, konnte es nicht lange ausbleiben, dass man ihm von vornherein die Form eines wirklichen Streifens gab. Als solches erscheint es auf dem Bilde der heiligen Päpste und Bischöfe am Grabe des hl. Kornelius.[3] Eine weitere im 9. Jahrhundert erfolgte Änderung brachte es aus der losen in die geschlossene Form, bis es schliesslich ein Reifen mit zwei, vorn und rückwärts abfallenden Zipfeln wurde.[4] In dieser unscheinbaren Form hat der Streifen alle Jahrhunderte überdauert und ist noch heute das, was er war: das höchste liturgische Abzeichen der Kirche, das « Symbol der Fülle des Priesterthums », wie Innocenz III es nennt,[5] während die Toga, das stolze Abzeichen des civis Romanus, in Rom mit dem letzten Konsul zu Grabe getragen wurde. So hat der Sieg des Christenthums über das römisch-heidnische Weltreich im Pallium einen beredten Ausdruck gefunden.

[1] Taf. 213. Bei einem zweiten Beispiel (Taff. 214 ff.) ist leider nur der äusserste Rand der palla contabulata erhalten.

[2] Über Anklänge an das pallium contabulatum vgl. Wilpert, *Gewandung*, S. 48 f.; ders. *Capitolo*, II, S. 97.

[3] Taf. 256.

[4] Vgl. Wilpert, *Gewandung*, S. 50; ders. *Capitolo*, I, S. 33; II, S. 101.

[5] *De sacro altaris mysterio*, 1, 63, Migne, 217, 799: Dicitur autem pallium plenitudo pontificalis officii, quoniam in ipso et cum ipso confertur pontificalis officii plenitudo. Nam antequam metropolitanus pallio decoretur, non debet clericos ordinare, pontifices consecrare, vel ecclesias dedicare, nec archiepiscopus appellari.

§ 40. Die Chlamys.

Neben dem Pallium war auch ein leichterer Mantel, die Chlamys (χλαμύς, sagum, paludamentum)[1] in Gebrauch. Sie unterschied sich von jenem nur durch ihren geringeren Umfang und durch die Art des Umlegens, welche darin bestand, dass zwei Zipfel des oblongen Stoffes auf der rechten Schulter zusammen gefasst und vermittelst einer Spange befestigt wurden.[2] Sie war vorzugsweise Soldatenmantel; im Kleidergesetz vom Jahre 382 heisst sie deshalb « chlamydis terror », und gilt geradezu als « habitus militaris ».[3] Sie wurde aber auch ein bürgerliches Gewandstück[4] und ging, bedeutend verlängert, in die byzantinische Hoftracht über. Als Umwurf über der Tunika sehen wir sie auf einigen Darstellungen der Magier, ferner bei Orpheus und bei einigen Oranten des 3. und 4. Jahrhunderts;[5] als Soldatenmantel tragen sie der Krieger in der Katakombe unter der Vigna Massimo und die Juden auf den späteren Gemälden des Quellwunders, ferner die beiden Soldaten in der Scene der Bedrängung des Moses und des Aaron so wie auch diejenigen der Dornenkrönung in der Praetextatkatakombe.[6] Herodes und Nabuchodonosor sind als Imperatoren, also mit dem Paludamentum dargestellt, welches etwas länger und kostbarer in Stoff und Farbe als die Chlamys war.[7]

Da die Chlamys zur Militärtracht gehörte, so erklärt es sich, dass der Heiland bei seiner Verspottung mit einer « chlamys coccinea » bekleidet wurde; sie war eben der Mantel, den die Soldaten zur Hand hatten. Alle vier Evangelisten berichten die näheren Umstände der Verspottung;[8] drei, Matthäus, Markus und Johannes, erwähnen ausdrücklich den Purpurmantel. Ein einziges und darum überaus kostbares Bild hat sich, in der Katakombe des Praetextat, erhalten, welches diesen für den Herrn so verdemüthigenden Vorgang schildert. Merkwürdiger Weise trägt aber der Heiland hier nicht die Chlamys, sondern, wie gewöhnlich, das Pallium. Das Abweichen von der biblischen Erzählung würde an sich durchaus nicht befremden. Auffallend ist nur, dass der Künstler sich in dieser Krypta in der Wahl der Gewandung nicht überall gleich geblieben ist, indem er in der benachbarten Scene der Unterredung mit der Samariterin Christus mit dem Purpurmantel ausgestattet hat.[9] Wäre das Bild der Verspottung in der Kapelle isolirt angebracht, so könnte man meinen, dass derselbe

[1] Forcellini-de Vit, *Lexicon*, s. v. Chlamys: Qui discrimen inter chamydem, sagum et paludamentum assignare volunt, in re prorsus difficili versantur... Illud usitatissimum, ut paludamentum peculiare sit imperatorum, sagum et chlamys militum.

[2] Conze, *Antike Gewandung*, S. 67 f.

[3] *Cod. Theodos.*, 14, 10, 1.

[4] Eine mit Fransen versehene Chlamys tragen die Liktoren auf der einen Schranke des Forum Romanum und ein militärischer Schiffsbau-Aufseher Namens Daedalius auf dem bekannten vatikanischen Goldglase (bei Garrucci, *Storia*, III, Taf., 202, 3).

[5] Taff. 60 f.; 64, 3 u. 4; 116, 1; 185, 1.

[6] Taff. 18; 145, 1 u. 3; 224, 2, u. 237, 2.

[7] Taff. 123, 1, u. 166, 2.

[8] Matth., 27, 27 ff.; Mark, 15, 16 ff.; Luk., 22, 63 ff.; Joh., 19, 2 ff.

[9] Taff. 18 und 19.

gefürchtet habe, den Gegenstand seiner Komposition durch Vorführung dreier Gestalten in Soldatentracht zweifelhaft zu machen und dass er deshalb bei Christus die ihm zukommende Gewandung beibehalten habe. Eine solche Befürchtung ist jedoch nicht anzunehmen, denn das Bild gehört zu einem Cyklus von christologischen Gemälden. Da anderseits auch Laune oder Willkür auszuschliessen sind, so bleibt nur die Annahme eines Versehens, eines « lapsus penicilli » übrig: der Künstler hatte es versäumt, dem Heiland in der Verspottung die charakteristische Purpurchlamys zu geben; dessen ansichtig, glaubte er seinen Fehler dadurch gut zu machen, dass er den Spottmantel in der benachbarten Scene malte, welche durch die Frau mit dem Schöpfgefäss und durch den Brunnen als die Unterredung Christi mit der Samariterin zur Genüge gekennzeichnet war.

§ 41. Die Paenula.

Diente die Chlamys als leichter Mantel, so war die Paenula (paenula, φαινόλης, φενόλης, φαινόλιον) ein Obergewand aus schwerem Wollstoff (seltener aus Leder) und von der Form eines weiten Radmantels mit Kapuze (cucullus), welcher durch einen runden Ausschnitt über den Kopf gezogen wurde und den Körper vollständig einschloss. Ihr Gebrauch reicht in frühe Zeiten hinauf; Fig. 5 (S. 81) bietet einen etruskischen Paenulatus, der auf einem Grabcippus eingemeisselt ist und aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammen dürfte.[1] Man trug die Paenula vornehmlich bei Kälte, Regen und auf Reisen: « id genus vestimenti semper itinerarium aut pluviale fuit », sagt von ihr Lampridius.[2] Daher kein Wunder, dass wir sie unter den Kleidungsstücken des hl. Paulus, der fast ununterbrochen auf Reisen war, finden. Der Apostel hatte sie « zu Troas bei Karpus gelassen » und ersucht nun den hl. Timotheus, ihm dieselbe nebst Büchern und Pergamentrollen zu bringen.[3] Ebenso begreift es sich, dass auf dem Bilde des Mannaregens die Israeliten in der Paenula dargestellt sind.[4]

Gewöhnlich wird die Paenula als Tracht der «arbeitenden Klasse», namentlich der Sklaven, Maulthiertreiber, Sänfteträger u. s. f. bezeichnet, und die alten Schriftsteller lassen darüber auch keinen Zweifel aufkommen.[5] Die Form der Paenula war indess nicht immer und nicht bei allen die nämliche. Wie die heidnischen und christlichen Monumente beweisen, existirten von ihr mehrere Abarten.

1. Die Paenula, welche von Sklaven und Arbeitern getragen wurde, war bedeutend kleiner, um die Hände bei der Arbeit nicht zu behindern. Es veranschaulichen sie uns die pompejanischen Zecher und Würfelspieler, alles Persönlichkeiten aus dem gemeinen Volke. Hinsichtlich ihres geringen Umfanges lässt sie sich mit der bald zu erwähnenden alicula, mit welcher sie auch denselben Zweck hatte, verglei-

[1] Der Cippus befindet sich im Museum von Chiusi; den Abdruck verdanke ich der Güte meines Freundes Baron Kanzler.

[2] Lampr., *Alex. Sev.*, 27, 4.

[3] 2. *Tim.*, 4, 13.

[4] Taf. 242, 2.

[5] Siehe die Stellen bei Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, S. 547.

chen. Diese Form scheint sich lange erhalten zu haben. Wir finden sie z. B. bei einem Kavalleristen, eques singularis, aus der Zeit des Septimius Severus[1] und, etwas länger und breiter, bei einem Infanteristen der zwölften Stadtkohorte aus der nämlichen Zeit.[2] Eine der letzteren ganz ähnliche Paenula trägt Nemesius auf dem Fresko der «fünf Heiligen», welches in San Callisto kurz vor 300 gemalt wurde.[3] Da Nemesius die ungegürtete Tunika hat, so können wir in ihm nicht leicht einen Soldaten erkennen; denn ein miles discinctus bedeutete im Alterthum einen degradirten Soldaten, dem man zur Strafe den Gurt — wie bei uns die Kokarde — entzogen hat. Überdiess unterscheidet sich seine Paenula gar nicht von derjenigen, die wir auf den beiden konstantinischen Reliefbildern der allocutio und liberalitas Augusti bei dem Volke antreffen.

2. Um die Paenula handlicher zu gestalten, ohne sie über Gebühr zu verkürzen, wurde die vordere Hälfte derselben bis fast unter die Brust aufgeschnitten, so dass, je nach Bedarf, der eine oder der andere Theil über die Schulter zurückgeschlagen werden konnte. Diese Paenula ist häufig; es trägt sie, als Reisemantel, Trajan auf den Reliefs der Trajanssäule; ferner seien erwähnt die Darstellungen auf den Reliefs der Schranken vom Forum Romanum, des Trajansbogens von Benevent,[4] der beiden Bögen des Septimius Severus[5] und des Cippus eines Centurio im vatikanischen Museum. Auf dem Relief von Benevent präsentirt sich ein Soldat von der Rückseite, so dass man deutlich die Kapuze unterscheiden kann.

3. Wurden die über die Arme fallenden Seitenstücke nur wenig geschmälert, so entstand aus der runden eine mehr elliptische Form. Solche Paenulen eigneten sich zur Aufnahme eines dem Klavus ähnlichen Schmuckes, wie die Figur eines Soldaten aus Pompeji,[6] der auf Taf. 146, 2 abgebildete Abraham und einige Gestalten der Lucinagruft zeigen.[7] Auch der hl. Eucherius von Lyon († zwischen 450 und 455) theilt unserem Gewande den Klavus zu; es scheint jedoch, dass er die unten aufgeschnittene Paenula im Sinne hatte, denn er schreibt: «Penula, in Apostolo, Latinum est. Est autem quasi lacerna descendentibus clavis».[8] Bei einer grösseren Schmälerung ergab sich ungefähr die Form eines modernen Benediktiner-Skapuliers, das ja ursprünglich auch eine Paenula war.[9] Einer solchen Paenula begegnen wir schon

[1] Wilpert, *Gewandung*, Fig. 12.
[2] Wilpert, *Capitolo*, II, Fig. 28, S. 45.
[3] Taf. 111. Die veröffentlichten Kopien (De Rossi, *R. S.*, III, Taf. I-II; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 15, 2) sind so ungenau, dass Rohault de Fleury (*La Messe*, VII, Taf. 529) aus der Paenula des Nemesius eine (liturgische) Stola gemacht hat.
[4] Wilpert, *Gewandung*, Fig. 13.
[5] Wilpert, *Capitolo*, Fig. 27.
[6] Diese werthvolle Kopie und die unter 1 erwähnten wurden von Herrn Otto Donner von Richter zu einer Zeit, wo die Originale noch gut erhalten waren, angefertigt.
[7] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. XIV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 1, 3. Beide Kopien sind jedoch nicht ganz genau.
[8] Eucher., *Instruct. ad. Salon.*, 2, 10, Migne, 50, 820.
[9] Eine instruktive Mittelform zwischen Paenula und Skapulier bieten die Miniaturen eines vatikanischen Kodex aus dem 11. Jahrhundert (*Cod. vat. lat.*, 1202, fol. 157 r. et passim). Ein sehr verkümmertes, an beiden Enden gradlinig abgeschnittenes Skapulier (bezw. Paenula), das kaum bis zu den Hüften reicht und auf den ersten Blick den Eindruck eines Halstuches hervorruft, tragen die Mönche und Non-

auf einem heidnischen Grabrelief aus der Wende des 1. und 2. Jahrhunderts;[1] es trägt sie auch der Bischof auf dem Fresko der Einkleidung in SantaPriscilla.[2]

4. Von einer ich möchte sagen barocken Paenula haben uns nur die christlichen Monumente Beispiele überliefert: hier ist der Vordertheil sehr kurz und keilförmig zugeschnitten, der Rückentheil dagegen so lang und breit, dass er den Rücken und die Oberschenkel verdeckt. Diese Art Paenula verhält sich zu der ursprünglichen, wie die noch heute bei gewissen Ceremonien der Charwoche gebräuchliche, vorn abgeschnittene Kasel zu der «gothischen» Kasel. Sämmtliche Gemälde mit dieser barocken Form stammen aus dem 4. Jahrhundert.[3]

Ihre Bestimmung, zum Schutze gegen die Unbilden der Witterung zu dienen, brachte es mit sich, dass die Paenula nicht gerade zu den kostbarsten Mänteln gehörte; während sie im *Maximaltarif* Diokletians für 4- 5000 Denare (1 Denar = 1 $^4/_5$ Pfg.) angesetzt ist, kostet beispielsweise ein gallisches Sagum 8000 Denare.[4] Der excentrische Kaligula trug allerdings «gestickte und mit Edelsteinen verzierte Paenulen».[5] Tacitus, oder wer immer der Verfasser des Buches «de oratoribus» ist, berichtet (c. 39) als etwas ganz Ungewöhnliches, dass zu seiner Zeit Advokaten mit der Paenula bekleidet vor Gericht auftraten. Er selbst schliesst sich davon nicht aus, da er scherzend fragt: «Wie viel Erniedrigung, meinen wir, haben der Beredsamkeit jene Paenulen gebracht, in welche eingezwängt und gleichsam eingeschlossen wir mit dem Richter verhandeln?» Die «Erniedrigung» bestand darin, dass die Advokaten nicht die ihrem Stande zukommende Toga, sondern die Paenula trugen,[6] in welcher sie nicht die schönen Gesten und Kunstgriffe der Redner machen konnten. Eine Illustration findet diese Nachricht in dem leider fragmentarisch erhaltenen Deckengemälde der ersten Hälfte des cubiculum duplex (XY) im Hypogaeum der Lucina, wo vier Heilige als advocati, mit der Paenula bekleidet, dargestellt waren.[7] Das Fresko dürfte nur um weniges jünger als jene Schrift sein, denn es stammt aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts.

Mit der Zeit schwinden in Rom die Vorurtheile gegen die Paenula und mehren sich die Nachrichten von dem Tragen derselben. Unter Trajan sind es die Volkstribunen, welche sie, wie Spartianus schreibt, zur Regenzeit anlegten,[8] und Kommodus

nen auf vielen mittelalterlichen Miniaturen, von denen wir nur diejenigen des berühmten Menologium (*Cod vat. gr.*, 1613) und des Klimakus (*Cod. vat. gr.*, 394) der vatikanischen Bibliothek hervorheben wollen. Auch von dieser Kleidform finden sich sehr ähnliche Beispiele auf den Kunstwerken des Alterthums.

[1] Wilpert, *Gewandung*, Fig. 14. Das Relief verdient auch deshalb die Beachtung der Katakombenforscher, weil es für das hohe Alter der Kathedra mit abgerundeter Rücklehne, die auf den coemeterialen Fresken häufig abgebildet ist, Zeugniss ablegt.

[2] Taf. 79; vgl. meine *Gottgeweihte Jungfrauen*, Taf. I.

[3] Taff. 160, 1; 185, 2; 217; 182, 2, u. 233.

[4] Ed. cit., S. 154 ff.

[5] Sueton., *Cal.*, 52: Saepe depictas gemmatasque indutus paenulas, manuleatus et armillatus in publicum processit.

[6] Der Ausdruck togati bedeutete damals so viel als advocati; Quintilian heisst desshalb bei Martial (2, 90, 2) «der Stolz der römischen Toga». Vgl. Friedländer, *Sittengeschichte*, I, S. 326.

[7] Taf. 24, 1.

[8] Spart., *Hadrian.*, 3, 5: quibus (paenulis) uti tribuni plebis pluviae tempore solebant.

befahl, dass die Zuschauer zu den Spielen «paenulati non togati» kommen sollten.[1] Bezeichnend ist es auch, dass auf der einen Forumschranke zwei Persönlichkeiten mit der Paenula bekleidet sind, welche in unmittelbarer Nähe des Kaisers stehen, und dass der Lehrer des Gellius, der Rhetor T. Castricius für Senatoren eher die Paenula als die Lacerna[2] als Mantel zuliess: «T. Castricius..., cum me forte praesente..., discipulos quosdam suos senatores vidisset die feriato tunicis et lacernis indutos et gallicis calciatos: 'equidem,' inquit, 'maluissen vos togatos esse; si pigitum est, cinctos saltem esse et paenulatos'».[3] Die Verwendung der Paenula bei Christen bezeugt Tertullian, der auf das Gewand nicht sonderlich gut zu sprechen ist.[4] Abergläubische Gebräuche, die er bei einigen aus dem Heidenthum Bekehrten wahrgenommen hatte, tadelnd, schreibt er: «Ein solcher Aberglaube ist z. B., wenn einige beim Beten die Paenula ablegen; so rufen nämlich die Heiden ihre Götzen an. Wäre dieses nothwendig, so hätten die Apostel in ihrer Anleitung zum Beten es sicher mit einbegriffen. Man müsste denn annehmen, dass Paulus seine Paenula im Gebet bei Karpus zurückgelassen habe. Warum sollte Gott die mit der Paenula Bekleideten nicht erhören, wo er doch die drei Heiligen im Feuerofen des babylonischen Königs trotz ihrer Hosen und Mützen erhört hat?»[5] Der Soldat, dessen muthiges Bekenntniss die Veranlassung zu der Schrift *De corona militis* wurde, war ebenfalls mit der Paenula bekleidet.[6]

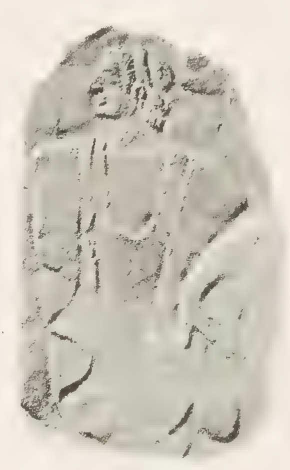


Fig. 5.

In der Folgezeit suchte man das ständige Tragen der Paenula innerhalb der Stadt sehr einzuschränken. Alexander Severus gestattete es nur Greisen.[7] Die Versuche der Einschränkung scheinen jedoch das Überhandnehmen der Paenula eher begünstigt als verhindert zu haben, denn auf den beiden konstantinischen Reliefs der «allocutio» und «liberalitas» bildet die Paenula die fast ausschliessliche Tracht des Volkes, und sechzig Jahre später, im Kleidergesetz vom Jahre 382, figurirt sie als der Privatmantel der Senatoren neben der officiellen Toga.[8] Sie war sowohl in der geschmälerten, als in der weiten Form eines Radmantels üblich: jene sehen wir auf

[1] Lampr., *Commod.*, 16, 6: Commodus contra consuetudinem paenulatos iussit spectatores, non togatos ad munus convenire, quod funebribus solebat, ipse in pullis vestimentis praesidens.

[2] Vgl. § 42.

[3] Gellius, *N. A.*, 13, 22 (al. 21).

[4] Tertull., *Apolog.*, 6.

[5] *De orat.*, 12.

[6] *De corona*, 1.

[7] Lampr., *Alex. Sev.*, 27, 4: Paenulis intra Urbem frigoris causa ut senes uterentur, permisit, cum id genus vestimenti semper itinerarium aut pluviale fuisset. Matronas tamen intra Urbem uti vetuit, in itinere permisit. Für die seltenen Darstellungen von *Frauen* mit der Paenula vgl. S. 89 Anm. 5.

[8] *Cod. Theodos.*, 14, 10, 1.

den soeben genannten konstantinischen Reliefs, diese tragen die Notare auf dem Diptychon des Probian[1] und trugen offenbar auch die Senatoren, weil sie ungleich würdiger und reicher als die erste war. Aus dem gleichen Grunde dürfen wir zum Vorhinein annehmen, dass die weite Paenula es war, deren sich die Bischöfe und Priester am Altare bedienten, und dass aus ihr die Kasel oder das Messgewand sich gebildet hat. So präsentirt sie sich in der That auf dem ältesten Denkmal, das einen Bischof darstellt, nämlich auf dem Mosaikbilde des hl. Ambrosius, welches aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts stammt.[2] Älter und für die vorliegende Frage noch wichtiger ist das Zeugniss des Sulpicius Severus, von dem wir erfahren, dass der hl. Martinus von Tours (✝ 397) in Tunika und Amphibalus, d. i. in einer weiten, den Körper vollständig einschliessenden Paenula, das heilige Opfer darzubringen pflegte. Dass der Amphibalus diese Form hatte, beweist sowohl der von Sulpicius berichtete Vorfall,[3] als auch die Stelle, in welcher der hl. Germanus von Paris den Amphibalus mit der Casula identificirt: «Casula, quam amphibalum vocant, quod sacerdos induetur, tota unita per Moysem legiferum instituta primitus demonstratur».[4] In der weiten Form finden wir die Paenula ferner auf den einschlägigen Mosaiken Ravennas und auf den Malereien am Grabe des hl. Kornelius in San Callisto[5] — alles Monumente aus dem 6. Jahrhundert.

Der Name Paenula ist früh veraltet. Er findet sich wohl noch bei dem hl. Isidor, wird aber irrthümlich auf ein anderes Kleid, die Lacerna, bezogen. Man brauchte nun die Ausdrücke amphibalus, casula und planeta. Da die eucharistische Feier gewöhnlich in gedeckten Räumen geschah, der Celebrans also gar nicht den Unbilden der Witterung ausgesetzt war, so konnte man für die Planeta auch kostbare Stoffe, wie sie sich für die hohe Würde des Gottesdienstes ziemten, verwenden. Aus demselben Grunde wurde die Kapuze überflüssig, da jetzt jede Nothwendigkeit sich zu verhüllen fortfiel; gleichwohl scheint sie sich noch lange erhalten zu haben, denn wir sehen sie noch auf den Miniaturen des 10. Jahrhunderts. Bis in diese Zeit und vielfach noch darüber hinaus hat die Planeta ihre weite Form bewahrt. Im 11. Jahrhundert trat hierin stellenweise eine kleine Veränderung ein, welche an die barocke Paenula erinnert: der Vordertheil wurde etwas gekürzt und zugespitzt, während der Rückentheil die ursprüngliche Länge und Breite beibehielt. Zwei interessante Beispiele bieten die Malereien der Unterkirche von San Clemente.[6]

Gegenüber den späteren Modifikationen sei hier nur bemerkt, dass die Beschneidung der Planeta in dem Grade zunahm, als sie sich von ihrem Zweck, als wirkliches

[1] Wilpert, *Capitolo*, S. 5.

[2] A. Ratti, *Il più antico ritratto di Sant'Ambrogio*, Separat-Abdr. aus dem Bande *Ambrosiana* (Milano 1897), S. 20 ff.

[3] Die Stelle ist oben S. 65 abgedruckt.

[4] Germ., *Ep.*, 2, Migne 72, 97. Der hl. Germanus ist einer der ersten, welche sich bemüht haben, die liturgischen Gewänder von den mosaischen Kultkleidern abzuleiten.

[5] Taf. 256.

[6] Wilpert, *Gewandung*, Figg. 25 u. 26; ders. *Capitolo*, Fig. 52 und die kolorirte Tafel am Schluss.

Kleidungsstück zu dienen, entfernte, und je mehr ihre Ausschmückung in Gold- und Silberstickereien ausartete. Es hat sich also an ihr wiederholt, was Jahrhunderte früher mit der toga picta geschehen ist: sie wurde aus einem Mantel ein Ornatstück.

§ 42. Die Lacerna. Der Byrrus.

Unter den nicht nationalen Kleidungsstücken, deren Anblick den Unwillen des Augustus so sehr erregt hatte, nennt Suetonius in der oben S. 71 abgedruckten Stelle[1] ausdrücklich die Lacerna (lacerna, μανδύη, κάνδυς). Diese war ein kleiner, vorn ganz offener Mantel aus dicker Wolle, der ursprünglich von Offizieren, bald aber auch von den Mannschaften, im Kriege zum Schutze gegen die Witterung getragen wurde. Über die Schultern geworfen, reichte die Lacerna bis zu den Hüften;[2] sie hatte am unteren Ende Fransen[3] und wurde an der Brust vermittelst der lingula, einem schmalen Tuch- oder Lederstreifen mit zwei Knöpfen, oder mit einer Spange von der Form der lingula oder einer runden Brosche befestigt.[4] Sie war demnach ein sehr praktisches Gewandstück, da man die vorderen Theile auf den Rücken zurückschlagen[5] und auf diese Weise die Hände frei haben konnte. Durch Lukull aus Asien in das römische Heer eingeführt, gestaltete sie sich schon in der ersten Kaiserzeit zu einem städtischen Luxusgewande, mit dem man vornehmlich bei Besuch des Cirkus[6] prunkte. Solche Luxuslacernen waren so leicht, dass « ein geringer Windstoss sie von der Schulter heben konnte ».[7] Man trug sie als Staub- und Regenmantel über der Toga,[8] weshalb sie Juvenal (9, 28 f.) « munimenta togae » nennt. Dass sie als leichtes elegantes Mäntelchen noch zur Zeit des hl. Augustin in Gebrauch war, beweist die Stelle, in welcher der Heilige einen schwachen Liebhaber schildert, der sich sklavisch nach dem Willen seiner Geliebten richtet und ihr zu Gefallen mitten im Winter den Winterrock auszieht und ein Sommerkleid, die Lacerna, anzieht.[9] Die älteste Darstellung der Lacerna auf einem römischen Denkmal bietet, wie Ernst Schulze nachgewiesen hat,[10] die Büste des

[1] Vgl. auch die ähnliche Stelle aus Gellius, S. 81. Wie sehr Cicero dieses Gewandstück verachtete, zeigt *Philipp.*, 2, 30, 76, wo er als das schmählichste Vergehen des Antonius das hinstellt, dass derselbe « per municipia coloniasque Galliae... cum gallicis et lacerna cucurrit ».

[2] Martial., 1, 93, 7.

[3] Sueton., *Deperditorum libror. reliquiae*, ed. Roth S. 313; vgl. auch die folgende Anmerkung.

[4] Amm. Marcell., 14, 6, 9: Sudant sub ponderibus lacernarum (ironisch) quas in collis insertas cingulis ipsis (lies: lingulis pictis) annectunt, nimia subteminum tenuitate perflabiles, expandentes eas crebris agitationibus maximeque sinistra, ut longiores fimbriae tunicaeque perspicue luceant varietate liciorum effigiatae in species animalium multiformes. Die Verbesserung dieser Stelle ist E. Schulze zu verdanken.

[5] Juvenal., 1, 27: Tyrias humero revocante lacernas.

[6] Martial., 4, 2; Dio., 67, 8, 3.

[7] Martial., 6, 59: ... lacernae, Tollere de scapulis quas levis aura potest.

[8] Suet., *Claud.*, 6; Martial, 14, 137.

[9] August., *Sermo* 161, 10 Migne 38, 883: Nolo habeas talem byrrum. Non habet. Si per hiemem illi dicat: In lacerna te amo, eligit tremere quam displicere.

[10] E. Schulze, *Marmorbüste eines römischen Feldherrn in der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*, in *Archäolog. Zeitung*, 1875, S. 9-18.

erwähnten Lukullus, die in der Nähe von Tuskulum zum Vorschein kam und in den Besitz des Museums der Kaiserlichen Eremitage von St. Petersburg gelangt ist.

Zu Trajans Zeit war die Lacerna auch der Mantel der Liktoren, wie wir aus den Reliefbildern des Triumphbogens dieses Kaisers in Benevent entnehmen können. Auf einem von diesen Reliefs steht ein vorzüglich erhaltener Liktor links von Trajan. Auf einem andern wendet ein Liktor dem Beschauer den Rücken zu; obgleich seine Lacerna stark beschädigt ist, kann man dennoch sehen, dass sie keine Kapuze hat.[1] Ein Lacernaträger erscheint ferner auf dem bekannten Relief im Konservatorenpalast, welches Mark Aurel als Triumphator schildert;[2] dort, wie auch bei einem Liktor des Trajansbogens, ist die Lacerna mittels einer runden Spange auf der Brust befestigt. Alle diese Monumente berechtigen uns, die Lacerna auch auf einigen Goldgläsern, auf denen die Apostelfürsten abgebildet sind, zu erkennen.[3] Bedeutend verlängert finden wir sie auf mehreren Mosaiken Roms und Ravennas.[4] Hier wie auf den Goldgläsern entbehrt sie der Fransen und wird auf der Brust mit einer runden Spange zusammengehalten.

Auf den coemeterialen Gemälden, welche der Periode der Bestattung angehören, lässt sich die Lacerna mit Sicherheit nicht nachweisen. Erst ein späteres Fresko der Ponziankatakombe bringt sie zur Darstellung. Obgleich dasselbe, wie es scheint, frühestens dem 6. Jahrhundert angehört, bringen wir von ihm eine Kopie[5] und widmen ihm gleich hier eine nähere Besprechung, weil es vier von den bisher angeführten Mänteln — Pallium, Lacerna, Chlamys und Paenula — in einem Bilde vereinigt aufweist und weil die von ihm veröffentlichten Kopien an Treue viel zu wünschen übrig lassen.[6] Es schmückt die gemauerte Vorderwand des Grabes, in dem die Reliquien der persischen Heiligen Abdon und Sennen beigesetzt waren. In der Mitte sieht man das Brustbild Christi aus Wolken herausragen, kenntlich an dem durch das Kreuz getheilten Nimbus; seine Bekleidung ist die übliche, d. h. Tunika und Pallium. Er ist im Begriff, den beiden Heiligen die Krone (nicht Kranz) aufs Haupt zu setzen. Abdon († $\overline{\text{SCS}}$ ABDO) nimmt den Vorrang, zur Rechten Christi, ein; Sennen († $\overline{\text{SCS}}$ SENNE) steht links. Beide sind bärtig und mit einer eigenthümlich ausgezackten, gegürteten Ärmeltunika, der Lacerna und der phrygischen Mütze bekleidet.[7] Neben ihnen sind zwei weitere Heilige gemalt, Milex († $\overline{\text{SCS}}$ MILIX) und Vincentius († $\overline{\text{SCS}}$ BICENTIVS). Ersterer trägt, als Soldat, die gegürtete Ärmeltunika und die Chlamys.

[1] Wilpert, *Gewandung*, Figg. 13 u. 15.

[2] E. Petersen, *Vom alten Rom*, S. 16.

[3] Garrucci, *Storia*, III, Taf. 182, 3-6, mit welcher Taff. 181, 192-194 zu vergleichen sind.

[4] Garrucci, *Storia*, IV, Taff. 212, 2; 215, 1; 250, 6; 251, 3. 4. 5 et passim.

[5] Taf. 258.

[6] Bosio, *R. S.*, S. 133; Aringhi, *R. S.*, I, S. 383; Bottari, *R. S.*, I, Taf. 45; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 87, 1.

[7] In der nämlichen Tracht erscheint Daniel zwischen den Löwen auf zwei ravennatischen Sarkophagen und einer Miniatur des Kosmas Indikopleustes (bei Garrucci, *Storia*, III, Taf. 150, 1; V, Taff. 311, 4; 332, 3). Die ausgezackte Tunika findet sich auf den Reliefs eines Sarkophages aus dem 4. Jahrhundert im kapitolinischen Museum (beschrieben in *Nuova descrizione del Museo Capitolino*, S. 71, 28).

Sein Gesicht ist zerstört; er war bartlos. Der hl. Vincentius hat Sandalenschuhe,[1] die Talartunika und die Paenula von dem ursprünglichen Schnitt. Das schöne ovale Gesicht mit den grossen Kinderaugen ist bartlos; die Haare weisen die grosse Tonsur auf. Die beiden letzteren Heiligen stehen als Oranten da; die zwei andern haben die Arme ebenfalls erhoben, wenden sie aber nach der Mitte hin, wo Christus steht, gleichsam um die Kronen in Empfang zu nehmen. Alle haben den vollen Nimbus, der von einer breiten Kontur umzogen ist. In den Abständen zwischen den einzelnen Figuren sind niedrige, strauchartige Pflanzen angebracht. Eine jetzt zum Theil zerstörte Inschrift, welche in der oberen Einfassungsborte, weiss auf schmutziggelbem Grunde, gemalt ist, verkündet den Namen dessen, der das Gemälde anfertigen liess: † DE DONIS $\overline{\text{DI}}$ ET $\overline{\text{SCRM}}$ ABDO ET SENNE GAVDIOSVS .... †, « von Gottes und der Heiligen Abdon und Sennen Geschenk (liess) Gaudiosus (das Bild malen) ».

Mit der Lacerna wird bisweilen der Byrrus, welcher ebenfalls ein Kapuzenmantel war, identificirt.[2] Hieraus folgt, dass in dem Schnitt zwischen beiden kein wesentlicher Unterschied bestanden hat. Dieser Ähnlichkeit ist es zuzuschreiben, dass der hl. Cyprian, gemäss den Prokonsularakten, bei seiner Hinrichtung mit « Lacerna und Byrrus » bekleidet erscheint; eines der beiden Worte hat sich offenbar aus der erklärenden Randglosse in den Text verirrt.[3] Die Farbe bot ebenfalls kein distinktives Merkmal, denn wenn Byrrus, wie der Name zu sagen scheint, ursprünglich roth (πυῤῥός) und die Lacerna dunkelfarbig war,[4] so gab es später, als letztere vorwiegend dem Luxus diente, Lacernen von allen Farben,[5] wie auch der Byrrus der wechselnden Mode unterworfen wurde. Darin nur trat keine Veränderung ein, dass der Byrrus stets ein steifer, dicker Wintermantel war,[6] während die Lacerna, vom 1. Jahrhundert angefangen bis zur Zeit des hl. Augustin, hauptsächlich ein Sommerkleid blieb. Das Kleidergesetz vom Jahre 382 bezeichnet den Byrrus als Mantel der Sklaven: « Servos sane omnium... aut byrris uti permittimus aut cucullis ».

Es scheint, dass Lacerna und Byrrus besonders in Afrika in Gebrauch waren. Wir fanden sie unter den Kleidungsstücken des hl. Cyprian, und der hl. Augustin erwähnt beide an verschiedenen Stellen seiner Schriften; einmal bezeichnet er den Byrrus ausdrücklich als den Mantel, dessen sich seine Kleriker und er selbst zu bedienen pflegten. Er ermahnt dort die Gläubigen, welche ihm Kleider schenken wollten, solche zu schenken, die jeder aus seiner Geistlichkeit tragen könne, da in seinem Hause alles allen gemeinsam sei. Kostbare Gewänder würde er verkaufen und den Erlös an Arme

[1] Vgl. § 53.

[2] Vgl. Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, S. 551

[3] Die Stelle ist unten S. 87, Anm. 5 abgedruckt.

[4] Suet., *Aug.*, 40 (vgl. oben S. 71, Anm. 1); Martial., 4, 2; 14, 129.

[5] Martial., 4, 2; 13, 87; 14, 131 u. 137.

[6] Sulp. Sev., *Dialog.*, 1, 21; Migne 20, 197: Atque haec caris viduis ac familiaribus mandat tributa virginibus; illa ut birrum rigentem, haec ut fluentem texat lacernam. Auf den mittelalterlichen Miniaturen bilden Lacerna und Byrrus den Mantel der Mönche und Nonnen. Vgl. besonders *Codd. vat. gr.*, 1613 und 394.

vertheilen.[1] Aus der unter die Knie verlängerten Lacerna (Byrrus) ist jenes liturgische Obergewand, welches in der kirchlichen Sprache cappa und pluviale, Rauch-, Chor- und Vespermantel heisst, entstanden.[2]

§ 43. Das Obergewand des Guten Hirten. Der Schulterkragen.

Seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts trägt der Gute Hirt, aber nur der mit dem Schaf beladene, über der Tunika einen rothbraunen Mantel, dessen Form nicht recht ersichtlich ist, da er ihn lose über die linke Schulter geworfen hat.[3] Man könnte an das Pallium denken, denn dieses liess sich, zusammengelegt, in einer solchen Weise umhängen und genügte den Anforderungen und Bedürfnissen des Hirtenlebens.[4] Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass die Maler mit diesem Mantel nur ein Umschlagetuch schlechthin, eine ἐνδρομίς, in die man sich bei schlechtem Wetter einhüllte, darstellen wollten. Beachtenswerth für die Chronologie ist, dass der Mantel auf allen Fresken aus den zwei ersten Jahrhunderten fehlt.

Neben dem Mantel erscheint auf einigen Gemälden, von denen das älteste aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammt,[5] als Obergewand des Guten Hirten die alicula, welche ein Schulterkragen mit Kapuze war.[6] Nach dem Grammatiker Velius Longus hatte die Alikula ihren Namen davon, dass sie den oberen Theil der Arme bedeckte: «quod alas nobis iniecta contineat».[7] Auf der Darstellung der «liberalitas Augusti» des konstantinischen Triumphbogens sehen wir sie an einigen Figuren aus dem Volke, darunter auch Knaben; dieses illustrirt eine Stelle aus den Digesten Ulpians, wo die Alikula unter den Knabengewändern verzeichnet ist.[8] Auf einigen Sarkophagreliefs wird sie Jägern und Feldarbeitern gegeben.[9] Feldarbeiter tragen sie auch in der Olivenernte der Krypta des hl. Januarius;[10] bei einigen von ihnen ist die Kapuze über den Kopf gezogen, bei den andern auf die Schultern zurückgeschlagen. Der *Maxi-*

[1] *Sermo* 356, 13; Migne 38, 1579 f.: Nemo det byrrum, vel lineam tunicam, seu aliquid, nisi in commune... Nolo talia offerat Sanctitas vestra, quibus ego solus quasi decentius utar; offerat mihi, verbigratia, byrrum pretiosum: forte decet episcopum, quamvis non deceat Augustinum, id est, hominem pauperem, et de pauperibus natum. Modo dicturi sunt homines, quia inveni pretiosas vestes, quas non potuissem habere vel in domo patris mei, vel in illa saeculari professione mea. Non decet: talem debeo habere, qualem possum, si non habuerit, fratri meo dare. Qualem potest habere presbyter, qualem potest habere decenter diaconus et subdiaconus, talem volo accipere, quia in commune accipio. Si quis meliorem dederit, vendo: quod et facere soleo; ut quando non potest vestis esse communis, pretium vestis possit esse commune. Vendo et erogo pauperibus.

[2] Wilpert, *Gewandung*, S. 45 f.

[3] Taff. 61; 63; 66, 2; 73 u. s. f.

[4] Auf einer noch unedirten Grabplatte der Domitillakatakombe aus dem 3. Jahrhundert ist der Gute Hirt mit einer Chlamys bekleidet.

[5] Taf. 51, 2.

[6] Forcellini- de Vit, *Lexicon* s. v. *Alicula;* Daremberg-Saglio, *Dictionnaire* s. v.

[7] *De orthographia*, ed. Putsch S. 2229 f.

[8] *Dig.*, 34, 2, 23, 2: Puerilia (vestimenta) sunt, quae ad nullum alium usum pertinent nisi puerilem, veluti togae praetextae, aliculae, clamydes, etc.

[9] Garrucci, *Storia*, V Taff. 298, 3; 382, 2.

[10] Taf. 34.

maltarif Diokletians[1] hat dafür den Namen caracalla maior, zum Unterschied von der caracalla minor, welche nur die Kapuze ohne Kragen bedeutet. Für die Kapuze allein war auch der Name tegillum, besonders aber cucullus üblich.

§ 44. Die Dalmatik.

An letzter Stelle erwähnen wir unter den Obergewändern die Dalmatik (dalmatica, δαλματική), die eigentlich eine weite Tunika war und von dieser sich nur durch die breiteren und kürzeren Ärmel sowie auch dadurch, dass sie nicht gegürtet wurde, unterschied.[2] Sie kam in Rom zur Zeit der Antonine auf, denn von Kommodus wird ausdrücklich hervorgehoben, dass er «dalmaticatus in publico processit».[3] Das Beispiel des Kaisers wurde, wie es sich erwarten liess, sofort nachgeahmt; bald hatte man sich gewöhnt, zum Ausgehen die Dalmatik als Obergewand anzulegen. Hiermit stimmen die Katakombengemälde vollständig überein: die Dalmatik findet sich erst auf Darstellungen des 3. und der folgenden Jahrhunderte, und zwar als Obergewand; einen Fall abgerechnet[4] kommt es nicht vor, dass die mit ihr bekleidete Figur irgend einen Mantel hat, wogegen man unter der Dalmatik bisweilen die Ärmel oder den unteren Saum der tunica interior zum Vorschein kommen sieht.[5] Selbstverständlich wurde bei kaltem oder schlechtem Wetter auch über die Dalmatik ein Mantel angezogen. So wissen wir, dass der hl. Cyprian am Tage seiner Hinrichtung mit der Dalmatik und der Lacerna (Byrrus) bekleidet war.[6] Ebenso tragen auf den beiden mehrfach erwähnten konstantinischen Reliefs der «allocutio» und «liberalitas» der Kaiser und die übrigen togati, und auf den Diptychen die Konsuln, über der Dalmatik noch die Toga. Die Männerdalmatik kommt auf den Katakombenmalerien selten vor und ist ausschliesslich Oranten gegeben; sie reicht nur etwas unter die Knie herab. Deswegen kann auf dem Susannabilde in San Callisto die mit einer bis zu den Knöcheln hinabgehenden Dalmatik bekleidete Figur nicht ein Mann sein, sondern es ist eine Frau: die Susanna.[7]

Der *Maximaltarif* verzeichnet Männerdalmatiken aus Wolle und Leinwand; die letzteren führen daselbst den Zusatz ἤτοι κολόβια:[8] ein Beweis, dass gegen Ende des 3.

[1] Ed. Mommsen, Blümner, S. 113.

[2] Was Sulp. Boisserée (bei Marquardt, *Privatleben* der Römer II, S. 564, 8) als die Form der «ursprünglichen Dalmatik» ausgibt, passt wohl auf die «tunica talaris et manicata», aber nicht auf die Dalmatik. Erst die spätmittelalterliche Dalmatik der griechischen Diakone hat Ärmel, welche schmäler sind als diejenigen der Dalmatik auf den Katakombengemälden.

[3] Lampr., *Commod.*, 8, 8.

[4] Taf. 188, 2.

[5] Taf. 247.

[6] *Acta procons.*, 5 (inter opp. s. Cypriani ed. Hartel, CXIII): Et ita idem Cyprianus in agrum Sexti productus est et ibi se lacerna (byrro) expoliavit et genu in terra flexit et in orationem se Domino prostravit. Et cum se dalmatica expoliasset et diaconibus tradidisset, in linea stetit.

[7] Taf. 86. Vgl. unten Kap. VI (Ende).

[8] Ed. Mommsen-Blümner, XIX, 9, 30, S. 35 f. 150.153 (wollene); XXVI, 39-43, 49-53, S. 40 f. 170 u. s. w. (leinene).

und Anfang des 4. Jahrhunderts, wie auch später noch, colobium bisweilen gleichbedeutend mit dalmatica genommen wurde. Bei sehr kurzen Ärmeln blieben die Arme natürlich fast ganz unbedeckt; daher konnte Ammianus Marcellinus, der an die langen und eng anliegenden Ärmel der Tunika seiner Zeit gewöhnt war, die Dalmatik des Diakons Maras geradezu «tuniculam sine manicis» nennen.[1] Mit der Entwicklung der kirchlichen Dalmatik — denn auch sie ging in die liturgische Gewandung über — hat es, nach den Monumenten zu urtheilen, die gleiche Bewandtniss wie mit der Tunika: sie wurde mit der Zeit so verlängert, dass sie zuletzt die Länge der weiblichen Dalmatik erreichte.[2] Von dieser übernahm sie auch die mitunter ganz unverhältnissmässig breiten Ärmel und die Fransen. Eine solche Dalmatik ist es, welche die heiligen Päpste und Bischöfe am Grabe des hl. Kornelius tragen.[3]

§ 45. Die Kopfbedeckung.

Die männlichen Figuren sind auf den Fresken aus der Zeit der Bestattung meistens barhaupt. Eine Ausnahme machen zunächst die Orientalen (Orpheus, die Magier und die drei Jünglinge), welche die phrygische Mütze haben. Drei Fossoren[4] ferner tragen in der Ausübung ihrer unterirdischen, staubigen Arbeit den pileus (πῖλος), der eine spitze Kappe von Filz, Leder[5] oder Wolle war. Die Kappen sodann, welche in der Bäckergruft die Bäcker und die Sackträger haben,[6] sind mehr rund und der Form des Kopfes angepasst. Ähnlich dürfte wohl auch der wollene pileolus gewesen sein, der dem hl. Hieronymus von Paulinus, dem Bischofe von Antiochien geschenkt wurde. Der Heilige dankt dafür in scherzhaft herzlicher Weise: «Pileolum textura breve, caritate latissimum, senili capiti confovendo, libenter accepi, et munere et muneris auctore laetatus».[7] Auch der Fischer in der Sakramentskapelle A 2 scheint eine Kopfbedeckung gehabt zu haben; ihre Form lässt sich jedoch nicht bestimmen, da nur ein kleiner grüner Fleck davon übrig geblieben ist. Die Kopfbedeckung dagegen, mit welcher Christus, Moses, der auf Taf. 200 abgebildete togatus und andere Gestalten auf den alten und modernen Kopien mehrfach erscheinen, beruht lediglich auf einem Irrthum der Zeichner, die das reiche Haar jener Gestalten für eine Mütze angesehen haben.

[1] Amm. Marcell., 14, 9, 7.

[2] Vgl. über diese § 49.

[3] Taf. 256. Für das weitere vgl. meine *Gewandung*, S. 37 ff.

[4] Taff. 48, 3, u. 59, 2.

[5] Ein «fertiger Hut» (pileum factum, πείλιον [γ]εγενημένον) aus Schafleder ist im *Maximaltarif* (ed. cit. VIII, 16, S. 123) für 200 Denare angesetzt.

[6] Taff. 194 f.

[7] *Ep.*, 85 Migne 22, 754.

II.

Die weibliche Gewandung.

§ 46. Die Tunika.

In der weiblichen Gewandung war die Tunika (tunica, χιτών) ebenfalls das Hauskleid. Sie unterschied sich von der männlichen Tunika bloss durch die Länge, indem sie, unter der Brust gegürtet, wenigstens bis zu den Knöcheln reichte; im übrigen glich sie ihr vollständig, so dass das oben gegeben Schema (Fig. 4) sich auch auf sie anwenden lässt. Die Ähnlichkeit war eine so grosse, dass die hl. Thekla, um sich als Mann zu verkleiden, an ihrer Tunika nur die Gürtung zu verändern und eine einzige Naht, durch welche das Gewand kürzer wurde, vorzunehmen brauchte.[1] Von der ursprünglichen Form, die entweder keine Ärmel oder bloss Halbärmel hatte, sind in der Katakombenmalerei, die aus der antiken Kunst entlehnten Gestalten[2] abgerechnet, nur Beispiele aus den zwei ersten Jahrhunderten bekannt.[3] In dieser Zeit kommen indess auch die langärmeligen Tuniken vor, welche in der Folge die gewöhnliche Tracht bilden und seit dem 3. Jahrhundert sehr häufig nicht gegürtet sind. Ist also die ursprüngliche Form der Frauentunika ein Zeichen hohen Alters, so lässt sich aus der Tunika mit langen Ärmeln in diesem Falle kein chronologisches Kriterium gewinnen. Die ärmellose Tunika hiess auch colobium, die mit Ärmeln versehene stola.

Seit dem 4. Jahrhundert erscheinen mitunter Tuniken, welche sehr breite Ärmel haben und bald gegürtet bald ungegürtet sind; man merkt ihnen offenbar den Einfluss der Dalmatik an.[4] Auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus in der Passionskrypta der Katakombe des Praetextat (Taf. 19) hat die neben dem Heiland stehende Schwester des Auferweckten über der Tunika ein weites, bis zu den Knien reichendes Gewand, das ebenfalls eine Tunika zu sein scheint. Da der obere Theil zerstört ist, und Beispiele zum Vergleiche fehlen, so können wir über den Schnitt der Ärmel nichts Bestimmtes sagen.

§ 47. Die Palla.

Wie die Männer, so legten auch die Frauen zum Ausgehen einen Mantel an. Dieser Mantel ist in der coemeterialen Malerei wiederum nicht die Toga, sondern die palla[5] welche auf gleiche Weise wie das Pallium der Männer getragen wurde. Die

[1] Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs*, S. 17 f.

[2] Taff. 100 u. 128, 2.

[3] Taff. 14, 1; 22 u. 25.

[4] Taff. 160, 1; 174, 2, u. 185, 3.

[5] Dass Frauen auf der Reise auch die Paenula trugen, beweist die S. 81, Anm. 7 citirte Stelle. Von

gute Sitte verlangte auch, dass die Frauen beim öffentlichen Erscheinen ihren Kopf verhüllten, was dadurch erreicht wurde, dass sie einen Theil der Palla einfach über den Kopf zogen. Den christlichen Frauen insbesondere war es noch geboten, dass sie sich beim Beten verhüllten. « Jedes Weib », so der hl Paulus, « das mit unbedecktem Haupte betet..., entehrt ihr Haupt; denn es ist ebensoviel, als wäre sie geschoren ».[1] Die Darstellungen von Verschleierten, welche die Palla über den Kopf gezogen haben, sind in den Katakomben verhältnissmässig selten; die meisten von ihnen gehören dem 2., nur zwei dem 3. Jahrhundert an.[2]

§ 48. Das Kopftuch. Die Haube.

Die Nothwendigkeit des Sichverhüllens, die für heidnische wie christliche Frauen gleich unerlässlich war, hatte zur Folge, dass der grösseren Bequemlichkeit halber frühzeitig ein eigener Schleier, ein Kopftuch aufkam, welches ricinum, ricinus (recinus) ricula und, in christlicher Zeit, velum, velamen, maforte, mafortium, μαφόριον, κάλυμμα u. s. w. hiess.[3] An einer Stelle, wo der hl. Hieronymus gewisse Kunstgriffe einer etwas zu weltlich gesinnten «Jungfrau» beschreibt, gebraucht er den Ausdruck palliolum.[4] Die beiden ältesten Beispiele dieses Kopftuches sehen wir auf den Gemälden der Brodbrechung und der Madonna mit dem Stern,[5] von denen jenes aus dem Anfang, dieses aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts stammt.

Als « Bräute Christi » mussten auch die « gottgeweihten Jungfrauen » den Schleier tragen. Tertullian ermahnt sie dazu mit folgenden eindringlichen Worten: « Ich bitte dich, Jungfrau, verhülle mit dem Schleier das Haupt. Ergreife die Waffe der keuschen Zucht, umgib dich mit dem Walle der Schamhaftigkeit, baue eine Mauer deinem Geschlechte, die weder deine eigenen Blicke, noch die der Vorübergehenden hindurchlässt. Trage das Gewand der Frau, damit du den Stand der Jungfrau bewahrst. Gib dir den Schein, als wärest du das, was du in Wirklichkeit nicht bist, und sei damit zufrieden, dass Gott allein dich kennt. Übrigens bist du ja wirklich verheirathet, denn du hast dich mit Christus vermählt: ihm hast du deinen Leib übergeben, ihm dich gelobt. Kleide dich nun auch so, wie dein Bräutigam es will. Christus verlangt aber, dass die weltlichen Bräute und Frauen den Schleier tragen; um wie viel mehr sollen dies erst seine Bräute thun ».[6] Aus dieser Stelle geht hervor, dass der

den Katakombengemälden ist nur dasjenige des Mannaregens (Taf. 242, 2), welches zwei mit der Paenula bekleidete Frauen vorführt, zu erwähnen. Bei der grossen Seltenheit der Frauen-Paenula auf antiken Monumenten sei auch auf das im Palazzo Corsetti bewahrte Relief hingewiesen, auf welchem eine paenulata neben einer Isispriesterin dargestellt ist (veröffentlicht von Wüscher-Becchi im *Bullettino Comunale*, 1902 [Oktoberheft]).

[1] 1 *Kor.*, 11, 5.

[2] Taff. 14; 21; 25 u. 96; vgl. meine *Fractio*, Taf. IV.

[3] Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*, S. 17.

[4] *Ep.* 117, Migne, 22, 953 f.: Palliolum interdum cadit, ut candidos nudet humeros, et quasi videri noluerit, celat festina, quod volens detexerat.

[5] Taff. 15, 1, u. 22.

[6] *De velandis virginibus*, 16, Migne, 2, 911.

Schleier der Jungfrauen mit dem, welchen die Verheiratheten trugen, identisch war oder es wenigstens sein sollte. Wir dürfen demnach die verschleierten Oranten, die an den Gräbern abgebildet sind, nicht für lauter Frauen halten: einige können «gottgeweihte Jungfrauen» vorstellen. Zu einer Scheidung derselben fehlen uns aber in den meisten Fällen die Mittel, denn die Inschrifttafeln, welche allein darüber sichere Auskunft geben könnten, wurden in den verflossenen Jahrhunderten weggebracht oder sind zu Grunde gegangen.

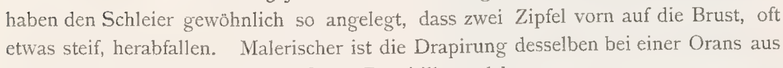


Fig. 6.

Der Schleier sollte nach Tertullian mindestens so gross sein, dass er die aufgelösten Haare verdecken konnte: «quantum resoluti crines occupare possunt, tanta est velaminis regio, ut cervices quoque ambiantur».[1] Die Ceremonie der Übergabe des Schleiers an eine gottgeweihte Jungfrau ist in einem schönem Gemälde, das aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammt, vergegenwärtigt.[2] Wir besprechen es weiter unten in § 63.

Frauengestalten, die das Kopftuch tragen, sind seit dem 3. Jahrhundert sehr häufig an den Gräbern abgebildet. Sie haben den Schleier gewöhnlich so angelegt, dass zwei Zipfel vorn auf die Brust, oft etwas steif, herabfallen. Malerischer ist die Drapirung desselben bei einer Orans aus San Callisto und bei zweien aus Santa Domitilla, welche einen Zipfel nach vorn gezogen, den andern auf den Rücken geworfen haben.[3]



Fig. 7.

Auf vier noch unedirten Fresken,[4] von denen zwei sich in der Katakombe ad duas lauros und zwei in derjenigen der hl. Domitilla befinden, tragen heilige Frauen wie auch die Haemorrhoissa statt des Kopftuches eine Haube (mitra, mitella, früher tutulus = κεκρύφαλος). Die Mitra gehört zu den ältesten Gewandstücken und wird schon von Isaias (3, 19) erwähnt. Da sie dazu diente, die Haare zu verhüllen, so hing ihre Form natürlich von der Art der Haartracht ab; die Qualität des Stoffes und die Verzierung richteten sich darnach, ob sie offen oder unter dem Kopftuche getragen wurde. Sehr hohe und reich verzierte Mitren finden sich auf etruskischen Malereien, besonders in der tomba dei vasi dipinti, del vecchio und triclinio;[5] zwei Beispiele bringen wir in

[1] De vel. virgg. 17 Migne 2, 912.

[2] Taf. 79 und meine *Gottgeweihte Jungfrauen,* Taf. I.

[3] Taff. 88 u. 133; vgl. auch Taf. 58, 1.

[4] Taff. 98 f.; 125 u. 130.

[5] Vgl. *Monumenti inediti dell' Istit.,* VIII, Taf. 2; IX, Taff. 13, 13*a* u. 14; Helbig, *Homer. Epos,* 2. Aufl. S. 219 ff.; derselbe *Über den Pileus der alten Italiker,* in *Sitzungsberichte der bayr. Akademie,* 1880, S. 487.

Figg. 6 und 7 nach Zeichnungen, die wir der Güte des Herrn Wüscher-Becchi verdanken, zum Abdruck.

Bei Veneranda[1] sieht man unmittelbar über den braunen Haaren weisse Spitzen, die zu einem von dem Kopftuche getrennten Gewandstück gehören, zum Vorschein kommen: dieses kann, wie die beiden Fresken der Haemorrhoissa beweisen, nur eine (mit Spitzen verzierte) Haube sein. Deutlich sichtbar ist dieselbe bei der auf Taf. 164, 1 abgebildeten Orans; sie ist hier schmucklos und ganz nach der Form der Haartracht zugeschnitten.

§ 49. Die Dalmatik.

In den Darstellungen der weiblichen Figuren aus der älteren Zeit herrscht Mannigfaltigkeit; ihre faltenreichen, malerischen Gewänder haben noch manches von der Anmuth der griechischen Frauengestalten bewahrt. Seit dem 3. Jahrhundert tritt mit der Einführung der Dalmatik eine gewisse Einförmigkeit ein: die Figuren gleichen eine der andern, und wenn von einer Abwechslung die Rede sein kann, so betrifft sie höchstens die Verzierung und Farbe dieses Gewandes oder den Schnitt der Ärmel, welche seit dem 4. Jahrhundert breiter werden und manchmal mit Fransen versehen sind. Die ältesten Beispiele solcher Fransen bieten die auf Taff. 291, 2. u. 204 abgebildeten Fresken. Wie schon oben (S. 87) bemerkt wurde, bildete sich die Dalmatik aus der tunika discincta heraus, ist daher nie gegürtet. Sie reicht gewöhnlich bis fast zu den Knöcheln herab; kürzere gehören zu den Ausnahmen, und solche, die bis auf den Boden fallen, kommen erst in der Zeit nach Konstantin auf. Es existirten gemäss dem Maximaltarif Frauen-Dalmatiken aus Wolle, Leinwand und Halbseide.[2] Die Katakombenmaler gaben sie mit Vorliebe den Oranten; fast regelmässig tragen sie ferner Agape und Irene auf den Darstellungen des himmlischen Mahles, seltener die Madonna und einige Male Susanna.



Fig. 8.

Eine mit der Kapuze versehene Dalmatik finden wir auf dem Deckengemälde der Katakombe della Nunziatella;[3] ein Graffito aus Sant' Ermete, welches dasselbe Gewand aufweist, ist in Fig. 8 abgebildet. Der *Maximaltarif* erwähnt die Kapuzen-Dalmatik öfters unter dem Namen δελματικομαφέρτιον (δελματικομάφερτος, δελματικομάφορτον); die bei-

[1] Taf. 213.

[2] Ed. Mommsen-Blümner, XIX, 8. 13. S. 35 f. 149 f. 153 (aus Wolle); XXVI, 34-38. 44-48, S. 40 f. 170 u. s. w. (Leinwand); eine halbseidene, XIX, 12 S. 35 u. 150.

[3] Taf. 75.

den christlichen Monumente sind, so viel mir bekannt ist, in der ganzen alten Kunst die einzigen, welche dieses Kleidungsstück zur Darstellung bringen.

§ 50. Das Halstuch.

Das Halstuch, orarium,[1] kommt in der Katakombenmalerei nur einmal, auf einem Fresko aus dem 3. Jahrhundert in Santi Pietro e Marcellino, vor: eine Frau, welche mit einer Dienerin Einkäufe besorgt, hat es lose umgeworfen, so dass die beiden Enden bis zu den Hüften hinabreichen.[2] Das Fresko befindet sich über dem Eingange zu dem halb unter dem Boden ausgegrabenen cubiculum VI. Die Kopisten haben das Halstuch irrthümlicher Weise in die (linke) Hand der Frau verwandelt.[3]

III.

Die Verzierung der Gewänder.

Wie in der Form, so ist auch in der Verzierung der Gewänder zwischen den Gemälden der beiden ersten und denen der folgenden Jahrhunderte ein grosser Unterschied wahrzunehmen. Infolge dessen gibt uns dieses anscheinend ganz nebensächliche Detail ebenfalls ein werthvolles Mittel an die Hand, um die Zeit der Entstehung der Fresken zu bestimmen.

Die Tunika, der Männer sowohl als der Frauen, ist entweder schmucklos oder mit dem Klavus (clavus) verziert, der in zwei von der Halsöffnung bis zum Saum, auf der Vorder- und Rückseite, in vertikaler Richtung sich hinziehenden Purpurstreifen besteht. Während die tunica angusticlavia (στενόσημος) bei den Römern, wie bekannt, Standestracht der Ritter war, gebührte der breite Klavus (tunica laticlavia, πλατόσημος) nur Senatoren; derselbe kommt auf den coemeterialen Gemälden, wenigstens bei den Verstorbene vorführenden männlichen Gestalten, nicht vor.[4] Wie man aus diesem Umstande nicht folgern kann, dass keine christlichen Senatoren in den Katakomben begraben waren, so darf man auch in den mit dem schmalen Klavus ausgezeichneten Persönlichkeiten nicht lauter Ritter vermuthen, denn es haben ihn auch

[1] Für die verschiedenen Bedeutungen des orarium vgl. mein *Capitolo,* S. 47, 50 ff., 61 ff.

[2] Taf. 62, 2.

[3] Bosio, *R. S.,* S. 349, Garrucci, *Storia,* II, Taf. 45, 1.

[4] Um das Vorkommen des latus clavus auf Malereien der Katakomben nachzuweisen, beruft sich Heuzey (in Daremberg-Saglio, *Dictionnaire,* II, S. 1244) auf ein in der vatikanischen Bibliothek bewahrtes Fresko und auf die Darstellung des die Sandalen lösenden Moses im cubiculum IV der Katakombe der hl. Domitilla. Das erst genannte Gemälde hat jedoch durch die moderne Übermalung jeden Werth verloren, und bei der Darstellung des Moses existirt der fragliche Klavus nur auf der ganz ungetreuen, in die geläufigen Handbücher übergegangenen Kopie Perrets (*Catacombes de Rome,* I, Taf. XXIV), nicht auf dem Original, wo Moses überhaupt keinen Klavus hat. Wir bringen das letztere Bild auf Taf. 230, 1.

z. B. Noe, Daniel, Moses und der Gute Hirt. Der Klavus galt den Malern wenn nicht ausschliesslich so doch in erster Linie als Verzierung der Tunika, nicht als Standesabzeichen, insigne. Erst auf einigen Fresken aus dem 4. Jahrhundert ist die Tunika Christi und der Apostel mit einem Klavus versehen, welcher die Breite des älteren schmalen Klavus um mehr als das Doppelte überragt.[1] Ob die Künstler hier den wirklichen latus clavus malen und die Apostel als «Senatoren» darstellen wollten, wie diese bisweilen von den Schriftstellern genannt werden, wird sich schwer entscheiden lassen. Denn es ist auch möglich, dass der Klavus auf jenen Bildern nur deshalb eine solche Breite hat, weil in der letzten Periode auch die Borten der Umrahmung und die Umrisse der Figuren sich breiter gestaltet haben.

Seit dem 3. Jahrhundert wird die Ornamentik der Tunika ungleich reicher. Ausser dem jetzt selten fehlenden Klavus dienen als Schmuck bandartige Besatzstreifen (instita, limbus) am Saume, an der Halsöffnung und vorn an den Ärmeln, wo ihrer häufig zwei angebracht sind.[2]

Manchmal, besonders im 4. Jahrhundert, sind die beiden vertikalen Purpurstreifen so kurz, dass sie kaum unter die Brust hinabsteigen. In diesem Ornament haben wir das Lorum, welches den beiden Riemen des Brustpanzers nachgebildet ist und sich deshalb nur auf der Männer-Tunika findet, zu erkennen.[3] Je nach der Zahl der aufgenähten Lora unterschied man tunicae monolores, dilores, trilores u. s. f.[4] Hier ist jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass wir unter Lora auch lange, bis fast zum Saum der Tunika hinabreichende Streifen zu verstehen haben. Thatsächlich ist der auf Taf. 160, 1 abgebildete Orans mit einer tunica triloris bekleidet, deren (grüne) Streifen die angedeutete Länge haben. Zu dem Lorum gesellten sich, aber erst seit dem 4. Jahrhundert, an den Achseln und unten, zwischen Saum und Gurt, sehr häufig kreisrunde Purpurflecke, die segmenta, nicht calliculae,[5] genannt wurden. Von der runden Form dieser Segmente stammt der tertullianische Ausdruck «vestes purpura oculare».[6] Dass die Saumbesätze und Purpurflecke auch ohne das Lorum angebracht wurden, beweisen mehrere Gemälde aus dem 3. und 4. Jahrhundert, von denen wir auf Taff. 51, 2; 157, 2, u. 190 einige Beispiele bringen. Nur zweimal kommt das Gamma-Kreuz, crux gammata, vor.[7]

Das Pallium hat in der ersten Periode nie ein Abzeichen; die Verzierungen treten erst seit dem 3. Jahrhundert auf. Bisweilen finden sich kleine rechteckige Segmente, einmal eine Reihe von kurzen Parallelstreifen, selten das Kreuz, und

[1] Taff. 148, 2; 170 u. 193.

[2] Taff. 57; 59, 2; 60 ff.; 121 f.; 159, 2, u. s. f.

[3] Taff. 13, 4; 75; 162, 1; 164, 1; 185, 2; 186, 2, u. s. f.

[4] Vopisc., *Aurel.*, 46, 6: paragaudas vestes ipse primus militibus dedit... et quidem aliis monolores, aliis dilores, trilores aliis et usque ad pentelores, quales hodie lineae sunt.

[5] Für diese Verzierung bestand in der Archäologie bis vor kurzer Zeit der Ausdruck calliculae. Pio Franchi de' Cavalieri gebührt das Verdienst, die Unrichtigkeit desselben nachgewiesen und ihn für immer aus unserer Wissenschaft verbannt zu haben. Vgl. die von Franchi herausgegebene *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, S. 45 f.

[6] *De pudic.*, 8.

[7] Taf. 180; De Rossi, *R. S.*, III, Taf. L.

zwar einmal in der sog. griechischen Form, viermal als crux gammata.[1] Die gewöhnliche Auszeichnung besteht in Buchstaben, wie H, I, P, T, X, Γ, ⅂, Z[2]. Es ist bekannt, dass für diese Buchstaben verschiedene Erklärungen, auch mystische, versucht worden sind. Die Katakombengemälde bieten dafür auch nicht den geringsten Anhaltspunkt; auf ihnen sind sie lediglich Ornament.

Die Palla ist immer ohne allen Schmuck. Dass eine Form der Paenula den schmalen Klavus erhielt, haben wir schon oben (S. 79) gesagt. Die Chlamys hat auf den Gemälden, welche aus der Zeit der Bestattung stammen, nur einmal einen breiten Besatz;[3] als byzantinischer Hofmantel wurde sie gewöhnlich mit einem grossen, rechteckigen Einsatzstück, welches tabula, ταβλίον, hiess, ausgestattet.[4] Eine solche Chlamys trägt der hl. Milex auf einem Gemälde der Ponzian-Katakombe aus dem Ende des 5. Jahrhunderts.[5]

Als Abart der Tunika wurde die Dalmatik in der gleichen Weise wie diese ausgeschmückt. Die gewöhnliche Verzierung der Männer-Dalmatik ist der schmale Klavus. Das Lorum zeigt sich nur bei einem Orans des Deckengemäldes in der Katakombe della Nunziatella, welches der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts angehört; allem Anscheine nach liegt hier das älteste Beispiel dieses Ornamentes vor. Die Frauen-Dalmatik hat immer den Klavus; derselbe ist jedoch gewöhnlich breiter, selbst doppelt so breit, als der schmale Klavus, und nicht selten überreich mit Stickereien bedeckt.[6] Dass auch Fransen als Schmuck der Dalmatik dienten, wurde schon oben S. 88. bemerkt. Der Schleier endlich erhielt manchmal Fransen mit Besatzstreifen oder Segmenten oder mit beiden zusammen.[7]

Einigen Malern des 4. Jahrhunderts genügten die angeführten Ornamente noch nicht. Um besonders den weiblichen Oranten ein möglichst imponirendes, festliches Aussehen zu verleihen, gaben sie ihnen Armbänder, Halsketten, Ohrringe und Haarnadeln. Das sprechendste Beispiel dafür haben wir in den zwei auf Taff. 174 ff. abgebildeten Oranten, welche alle diese Schmucksachen an sich vereinigen. Die «ostrianische» Madonna (Taff. 207 ff.) trägt Ohrringe und eine Halskette, die aus Perlen und Edelsteinen besteht. Susanna endlich hat auf dem Bilde in S. Domitilla (Taf. 142, 1) nur eine Perlenschnur um den Hals; auf diesem Fresko, das aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammt, begegnet uns der Halsschmuck zum ersten Mal. So ist an die Stelle der ursprünglichen Schönheit der Gewandformen eine bunte Manchfaltigkeit in der Ornamentik getreten: ein Wechsel, mit dem der Verfall der altchristlichen Kunst eingeleitet wurde.

[1] Taff. 40, 1; 75 u. 86; 90, 2; 122, 1; 87, 2 u. 212.

[2] Taff. 54; 57; 60; 68; 93; 98; 101 u. s. f.

[3] Taf. 185, 1.

[4] Das älteste mir bekannte Beispiel des Tablion auf einem römischen Denkmal bietet die Chlamys des Kriegers, der auf der Vorderwand eines Arkosols der synkretistischen Katakombe gemalt ist (Garrucci, *Storia,* VI, Taf. 495, 1); dieses Fresko stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

[5] Taf. 255, 1.

[6] Taff. 84, 1; 111; 174 ff. u. 201, 2.

[7] Taff. 80; 111; 116; 138; 141; 160 u. 213.

IV.

Die Farbe der Gewänder.

Durch die Verklärung auf dem Berge Tabor wollte der Heiland den drei auserwählten Aposteln eine möglichst konkrete Vorstellung von ihrem Zustande nach der Auferstehung, in der ewigen Seligkeit, verschaffen; deshalb verklärte er sich nicht bloss im Angesicht, sondern auch in der Gewandung: « Sein Angesicht glänzte wie die Sonne, seine Kleider aber wurden weiss wie der Schnee, » sagt der hl. Matthäus (17, 2). Und der hl. Markus (9, 2) fügt hinzu, dass die « Kleider so glänzend und weiss wurden, wie kein Walker auf Erden sie weiss machen kann ». Der Grund, warum hier die weisse vor jeder andern Farbe vorgezogen wurde, liegt auf der Hand. Als die Farbe des Lichtes war Weiss für den « Ort des Lichtes », für das « Licht », wie der Himmel genannt wird, die natürlich gegebene, wie umgekehrt Schwarz, die Farbe der Finsterniss, die am meisten widersprechende war. Somit hätten wir in der Verklärung den Anfang jener Tradition zu sehen, welche die Bewohner des Himmels weisse Gewänder tragen lässt und die in der Kirche immer bestanden hat. Aus der Fülle von Zeugnissen seien nur die hervorragendsten erwähnt. Die « grosse unzählbare Schaar » der Märtyrer, welche der hl. Johannes (*Off.*, 7, 9 ff.) « vor dem Throne und vor dem Lamme » sah, war « mit weissen Gewändern angethan »; sie kamen, wurde ihm gesagt, « aus grosser Trübsal und haben ihre Kleider gewaschen und weiss gemacht im Blute des Lammes ». « Weiss gekleidet » waren auch die « vielen Tausende » von Märtyrern, welche die hl. Perpetua in dem paradiesischen Garten erblickte: « circumstantes candidati millia multa ».[1] Von besonderer Wichtigkeit für diese Frage ist sodann die Vision des Saturus, eines Gefährten der hl. Perpetua.[2] Nach überstandenem Martyrium fühlten sich die Märtyrer von vier Engeln in eine unermessliche Lichtregion und dann in einen grossen Garten getragen, der voll von Rosen und allerlei Blumen war. Hier wurden sie von vier Engeln empfangen, welche herrlicher als die ersten waren. Sie gingen nun eine Strecke zu Fuss und fanden weitere Gefährten des Martyriums. Auf die Frage, wo die übrigen seien, antworteten die Engel: « Tretet zuerst ein, um den Herrn zu grüssen ». Und sie « näherten sich einem Orte, dessen Wände wie aus Licht gebaut waren. An der Thüre standen vier Engel, welche die Eintretenden mit weissen Gewändern bekleideten ». Jetzt erst wurden sie zu dem Herrn geleitet. Diese Änderung der Gewänder ist augenscheinlich auf *Off.*, 3, 5 zurückzuführen: « Wer überwindet », heisst es dort, « wird so mit weissen Kleidern bekleidet werden, und seinen Namen will ich nicht austilgen aus dem Buche des Lebens und seinen Namen bekennen vor meinem Vater und seinen Engeln ». Hier sind, wie der Zusammenhang beweist, Selige im

[1] *Passio Perpetuae et Felicitatis*, ed. cit., S. 112.
[2] A. a. O., S. 126 ff.

Allgemeinen, nicht bloss Märtyrer, gemeint. Der hl. Cyprian erklärt denn auch ausdrücklich dass die zur Seligkeit gelangten Verstorbenen « weisse Gewänder angelegt haben ». Er folgert daraus die Pflicht, dass man für die Abgeschiedenen keine Trauerkleider tragen solle: « ... fratres nostros non esse lugendos arcessitione dominica de saeculo liberatos ... nec accipiendas esse hic atras vestes, quando illi ibi indumenta alba iam sumpserint ».[1]

Die Katakombenmaler hielten sich an diese Tradition nur für die männliche Kleidung, und auch da nur für die Tracht der heiligen Gestalten, d. h. für Tunika und Pallium: diese wurden gewöhnlich weiss gemalt.[2] Die zwei augenfälligsten Ausnahmen bieten zwei Fresken aus der ersten Hälfte des 2. und aus der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert: auf jenem trägt Christus eine scharlachrothe Chlamys, auf diesem ganz purpurne Kleider.[3] Für die Gewänder der übrigen Gestalten wählten die Künstler meistens solche Farben, welche die einzelnen Kleidungsstücke in Wirklichkeit hatten, so für Tuniken und Dalmatiken der Männer namentlich das Dunkelgelb, welches die Farbe der aus kanusinischer Naturwolle gefertigten Kleider war und sich in der Kaiserzeit einer grossen Beliebtheit erfreute.[4] Bei den Fossoren trifft man mitunter auch schmutziggraue Tuniken an, während diejenige des Diakons in der Einkleidungsscene grünlich und die der Israeliten auf dem Bilde des Mannaregens blau ist.[5] Die Chlamys und Paenula sind immer dunkler als die Tunika gehalten und zwar gewöhnlich in einem in's Rothe oder Gelbe spielenden Braun, in welchem auch der Mantel des Guten Hirten meistens gemalt ist. Eine blaue Reisepaenula hat der eine von den Israeliten in der soeben erwähnten Mannascene, und barocke Paenulen von Purpur tragen die auf den Taff. 185, 1, u. 233 abgebildeten Oranten.

Unter den weiblichen Gewändern finden sich ausser weissen, braunen und dunkelgelben Tuniken und Dalmatiken, auch dunkel- und hellrothe, seltener ganz purpurne und grüne. Die Palla ist fast immer weiss, ebenso der Schleier.

Die Tracht der Magier und der babylonischen Jünglinge ist die bunteste; ihnen kommen alle die erwähnten Farben zu.

Für die Verzierungen der Kleider verwendete man gewöhnlich Purpur, und zwar den dunkelrothen, welcher bisweilen fast schwärzlich ist; bloss ausnahmsweise sieht man einen goldenen (gelben) und dunkelblauen Klavus, dunkelblaues Lorum und Segmente, nur einmal grüne Lora.[6] Der schwärzliche Purpur war die beste unter den vier echten Sorten, welche der *Maximaltarif*, in absteigender Qualität, anführt.[7] Bekanntlich wurden nur Wolle und Seide mit Purpur gefärbt; wie Plinius

[1] *De mortal.*, 20, ed. Hartel, 309.

[2] Da die weisse Farbe des Stuckes in der Regel den Freskogrund bildet, so mussten die Figuren, um sie von dem Stucke abzuheben, selbstverständlich in kräftigen Farben umrissen und ausschattirt werden. Dadurch gewinnt es bisweilen, zumal bei mono- oder oligochromen Bildern, den trügerischen Anschein, als seien jene Gewänder nicht weiss, sondern gelblich oder bräunlich.

[3] Taff. 19 u. 253.

[4] *Maximaltarif*, ed. cit., 154.

[5] Taf. 79 (vgl. meine *Gottgeweihte Jungfrauen*, Taf. I); 242, 2.

[6] Taff. 21, 2; 90, 2; 160, 1.

[7] Ed. cit., 163-167. Die vier Sorten sind: 1. βλάττη, Blutpurpur; 2. ὑποβλάττη, eine blassere Purpurfarbe;

bezeugt,[1] hatte man zwar auch mit Leinwand den Versuch gemacht, ihn aber als erfolglos aufgegeben: « mansit candore pertinax gratia ». Bei Linnenkleidern war demnach der Klavus nicht von Leinwand, sondern von Wolle. Fügen wir noch hinzu, dass die kaiserlichen Gesetze über das Tragen von Purpurgewändern nur die seidenen, nicht die wollenen betrafen. Sie sind übrigens für die Katakombengemälde von wenig Belang,[2] da die Künstler nur himmlische Bewohner, auf welche die kaiserlichen Gesetze keine Anwendung finden, nämlich Oranten und einmal Christus, mit Ganz-Purpurgewändern bekleidet haben.

V.

Die Fussbekleidung.

Einige Gestalten, die auf den Katakombengemälden entweder ganz unbekleidet oder nur in nothdürftiger Gewandung erscheinen, wie Jonas mit den ihn aus dem Schiffe hinauswerfenden Matrosen, ferner Adam und Eva, die Putten, Daniel, Job, Tobias, der Täufer und die Fischer, sind naturgemäss auch barfuss abgebildet. Die übrigen, insbesondere Christus, der Gute Hirt, die Heiligen und die Oranten, haben dagegen immer bekleidete Füsse. Wenn daher die letzteren Figuren auf den Kopien mit blossen Füssen dastehen, so können wir in den meisten Fällen mit Sicherheit annehmen, dass diese Kopien ungenau sind. Denn nur in der ältesten Zeit kam es, bei ganz flotten und flüchtigen Malern, welche ihre Figuren in Eile hinwarfen, vor, dass solche kleinere Details, wie die Fussbekleidung, gar nicht angedeutet wurden. So geschah es in dem Hypogäum der Flavier, in der cappella greca, in der Passionskrypta und, mit einer Ausnahme, in den Sakramentskapellen A 2 und A 3.

§ 51. Die Sandalen.

Unter den Fussbekleidungen nennen wir an erster Stelle die Sandalen (soleae, σανδάλια). Sie waren Sohlen, die mit Riemen an den Fuss befestigt wurden und das ganze Fussblatt offen liessen. Der Römer der älteren Zeit trug sie der Bequemlichkeit halber nur im Hause oder wenn er zum Mahle ging; daher die Ausdrücke « soleas deponere » und « soleas poscere », d. h. « sich zum Mahle lagern » und « vom Mahle sich erheben ». In der Kaiserzeit gewöhnte man sich allmälig daran, die Sandalen auch zum Ausgehen anzulegen, was bisher für anstössig galt.[3] Da sie vornehmlich zum

3. ὀξυτυρία, eine hochrothe; 4. eine Sorte, die mit ἁπλίου (ἤτοι μονοβάφου) umschrieben ist, also nur eine einmalige Färbung bedeutet.

[1] *H. N.*, 19, 22.

[2] Vgl. dagegen De Rossi, *R. S.*, II, S. 54.

[3] Cic., *Philipp.*, 2, 30, 76: Ex omnium omnibus flagitiis nullum turpius vidi, nullum audivi. Das Verbrechen bestand darin, dass Antonius in Gallien

Pallium gehörten, so haben sie auf den Katakombengemälden entweder die Gestalten, welche nach Philosophenart nur das Pallium oder solche, die Tunika und Pallium tragen;[1] seltener finden wir sie bei Männern, welche über der Tunika die Chlamys oder die barocke Paenula haben, oder die nur mit der Tunika bekleidet sind.[2]

Unter den besonderen Arten von Sandalen, die noch nicht genügend bestimmt sind, seien nur die gallicae (τροχάδια), die den Hacken des Fusses bedeckten, erwähnt.[3] Übrigens warf man schon zu Gellius' Zeiten die einzelnen Unterarten durcheinander, und was wir soeben als gallicae bezeichnet haben, begreift dieser unter dem Gattungsnamen soleae: « Omnia ferme id genus, quibus plantarum calces tantum infimae teguntur, cetera prope nuda et teretibus habenis vincta sunt, soleas dixerunt: nonnunquam voce Graeca crepidulas ».[4] Immerhin müssen sich die gallicae auch damals von den soleae unterschieden haben, sonst hätten sich die wegen ihrer unnationalen Gewandung von Castricius getadelten Senatoren nicht darüber verwundert, dass man sie « soleatos » nennen konnte, wo sie doch die gallicae trugen.[5] Dieser Unterschied bestand, von dem Hackenstück abgesehen, in dem reichen Riemenwerk der gallicae, während die soleae nur so viele Riemen hatten, als eben nothwendig war, um sie an dem Fusse fest zu halten. In der Diminutivform calliculae (= galliculae, ὑποδήματα) werden sie in den Akten der hll. Perpetua und Felicitas zweimal als Tracht des Diakons Pomponius und des Kampfrichters (lanista, βραβευτής) angeführt.[6] Die Beiworte « multiplices » und « multiformes ex auro et argento factas » beziehen sich auf die goldenen und silbernen Verzierungen, die auf den Riemen, oft in kunstvoller Ausstattung, angebracht wurden. Auf den Katakombengemälden, diejenigen der Taf. 216 abgerechnet, sind die Sandalen gewöhnlich sehr oberflächlich behandelt und unterscheiden sich nur dadurch, dass sie bald längere, bald kürzere Riemen haben; am kürzesten sind die Riemen bei den Heiligen der Nunziatellakatakombe,[7] am längsten bei der Figur Christi auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana[8] und bei den Gestalten des Guten Hirten, bei welchem sie nicht bloss zur Befestigung der Sohlen dienen, sondern auch um die fasciae crurales geschlungen und unter den Knieen gebunden sind.

Dass der Gute Hirt als Fussbekleidung auch die udones, d. h. hohe Gamaschen,

Lacerna und Sandalen trug: per municipia coloniasque Galliae... cum gallicis et lacerna cucurristi. Weitere Stellen bei Marquardt, *Privatleben d. Römer*, II, S. 578.

[1] Taff. 21, 2; 22; 40, 1 u. 2; 57; 68; 75 u. s. f.

[2] Taff. 61; 105, 1; 218, 2, u. 237, 1.

[3] Im *Maximaltarif* (ed. cit., IX, 12-16, S. 28 f., 127 f.) finden sich gallicae biriles rusticanae bisoles, τροχάδια ἀνδρεῖα δίπελμα ἰδιωτικά, landliche Männersandalen mit Doppelsohlen; gallicae biriles monosoles, τροχάδια ἀνδρεῖα μονόπελμα, Männersandalen mit einfachen Sohlen; gallicae cursuriae, τροχάδια κουρσώρια, Läuferschuhe u. s. w.

[4] *N. A.*, 13, 22 (al. 21).

[5] Gellius, a. a. O.: Sed si hic vester huiusmodi vestitus de multo iam usu ignoscibilis est, soleatos tamen vos, populi Romani senatores, per urbis vias ingredi nequaquam decorum est, non hercle vobis minus quam illi tum fuit, cui hoc M. Tullius pro turpi crimine obiectavit... Plerique autem ex his, qui audierant, requirebant, cur « soleatos » dixisset, qui gallicas, non soleas, haberent. Die Worte knüpfen an die Stelle, welche wir auf S. 82 abgedruckt haben, an.

[6] *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, 122 u. 124.

[7] Taff. 40, 1, u. 75.

[8] Taf. 57.

die zugleich Schuhe waren, trägt, wurde schon oben bemerkt. Da die Maler in der Andeutung dieses Details nicht immer genügend sorgfältig waren, so ist es manchmal unmöglich, zu bestimmen, ob sie die udones oder die Sandalen mit den Beinbinden darstellen wollten.

§ 52. Die Schuhe.

Wie die Sandalen zum Pallium, so gehörte der Schuh, calceus, zur Toga: er machte mit ihr die Kleidung eines römischen Bürgers aus. Daher zieht Tertullian in dem Traktat *De pallio* auch gegen ihn zu Felde. Er nennt ihn, von den andern epitheta ornantia abgesehen, « proprium togae tormentum » (c. 5), offenbar deswegen, weil der calceus den ganzen Fuss einschloss. Für Frauen bildete er die gewöhnliche Fussbekleidung, denn für diese war es unschicklich, sich in Sandalen öffentlich zu zeigen. In der That trägt auf den coemeterialen Gemälden nur die pedisequa neben der Käuferin Sandalen.[1]

Die verschiedenen Arten des calceus,[2] welche ebenfalls noch nicht hinreichend aufgeklärt sind, dürfen wir um so eher übergehen, als die Katakombenmalereien wenig Anhaltspunkte für solche Unterscheidungen bieten. Auf ihnen gleichen die Schuhe der Männer wie der Frauen vollständig unsern Schuhen und unterscheiden sich unter einander eigentlich nur in der Farbe: die Männer haben schwarze, die Frauen ausserdem auch braune, rothe und weisse.[3] Letztere Farbe empfiehlt Klemens von Alexandrien, der für sie eine Schwäche gehabt zu haben scheint, als die für Frauen geziemende: γυναιξὶ μὲν οὖν τὸ λευκὸν ὑπόδημα συγχωρητέον.[4] Die Schuhe reichen meistens bis zu den Knöcheln hinauf, einige auch darüber hinaus, so dass sie an den pero, der auf profanen Darstellungen diese Form hat, erinnern. Man braucht dabei nicht an den ganz ordinären Pero, der auf dem Lande bei Schnee und Regen getragen wurde, zu denken, denn eine Orans in Santa Domitilla hat einen solchen Schuh, welcher roth gefärbt und mit Perlen besetzt ist.[5]

§ 53. Die Sandalenschuhe.

Schliesslich sei noch der campagus erwähnt, der ein Mittelding zwischen Sandale und Schuh war und auf Monumenten erst seit dem vorgeschrittenen 4. Jahrhundert als Tracht des Kaisers und seiner Umgebung, später der Bischöfe und anderer Würdenträger vorkommt. Er war ein Sandalenschuh, welcher die Zehen und Hacken ein-

[1] Taf. 62, 2. Ähnliche Sandalen hat, auf dem albanischen Relief, die Magd, welche eine Gans kaufen will (abgebildet bei Jahn, *Ber. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss.*, 1861, Taf. XIII, 2).

[2] *Maximaltarif*, ed. cit., VIII, 5 ff., S. 28 u. 126 f.

[3] Taff. 19; 22, 2; 79; 116; 174, 2; 185, 3; 213.

[4] *Paedag.*, 2, 11, Migne, 8, 537. Hermas (*Pastor.* vis. IV, 2, ed. Funk, 381) sah die Kirche in Gestalt einer mit weissen Gewändern und mit weissen Schuhen bekleideten Jungfrau.

[5] Taf. 201, 2. Auf den veröffentlichten Kopien (Bosio, *R. S.*, S. 273; Bottari, *R. S.*, II, Taf. LXXX; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 34, 8) ist das Schuhwerk bei dieser Orans nicht näher angegeben.

schloss, an der Ferse hinaufging und von beiden Seiten über dem Fussblatt und an dem Schienbeine aufgebunden wurde. Auf den Katakombenmalereien aus der Periode der Bestattung ist er nirgends anzutreffen; er erscheint erst auf Fresken, welche nach dem 5. Jahrhundert entstanden sind: es tragen ihn z. B. die heiligen Päpste und Bischöfe, die an dem Grabe des hl. Kornelius gemalt sind,[1] sowie der hl. Vincentius auf dem Bilde aus Ponzian, von dem oben (S. 84 f.) die Rede war.[2]

Rückblick.

Ein Rückblick auf das in diesem Kapitel Behandelte zeigt die Richtigkeit der von uns gleich zu Anfang vorausgeschickten Aussage, dass die Katakombenmaler in der Bekleidung ihrer Gestalten nicht willkürlich verfuhren, sondern bestimmte Vorschriften, von denen die meisten erst in der christlichen Kunst sich gebildet haben, befolgten. Um die Ausführungen der zahlreichen Paragraphen übersichtlich zu machen, wollen wir hier, zusammenfassend, kurz angeben, welche Gewänder die Maler den einzelnen Persönlichkeiten zugetheilt haben.

1. Christus, die Propheten und Heiligen (Apostel und Märtyrer) erhielten Tunika, Pallium und Sandalen (seltener den blossen Philosophenmantel), welche drei Kleidungsstücke die «Tracht der heiligen Gestalten» ausmachen.

2. Die gleiche Gewandung tragen gewöhnlich auch jene biblischen Gestalten, welche nicht den Verstorbenen verbildlichen, wie Abraham in der Opferung Isaaks und die beiden Ältesten in der Darstellung Susannas; Moses hat sie, im Quellwunder, mit solcher Regelmässigkeit, dass er sie auch in der Scene vor dem Dornbusch, wo er das Vorbild des Verstorbenen ist, beibehielt.

3. Die Tracht der heiligen Gestalten haben ferner die in liturgischen Scenen auftretenden Geistlichen, aber nur in jenen, die aus dem 2. Jahrhundert stammen, also in der Taufe und in der Brodbrechung. Entsprechend dem Princip, an der einmal geschaffenen Darstellung keine Veränderungen vorzunehmen, wird die Taufe in der ursprünglichen Form auch noch in der letzten Periode, als die Gewandung der Geistlichen bereits einigen Wandel durchgemacht hatte, wiederholt, während auf dem Fresko der Einkleidung, welches in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts gemalt wurde, der Bischof so, wie er sich damals trug, gekleidet ist.

4. In der Tracht der heiligen Gestalten erscheinen endlich auch einige Male Oranten, weil sie Bilder der Seligen sind.

5. In der Regel sind jedoch die gewöhnlichen Verstorbenen, mögen sie als Oranten oder in der Ausübung ihres irdischen Berufes oder wie immer abgebildet sein, mit den Gewändern, die sie während ihrer irdischen Laufbahn trugen, bekleidet, also mit Schuhen, Tunika und irgend einem Mantel, oder mit der blossen Tunika, oder mit der Dalmatik.

[1] Taf. 256.

[2] Taf. 258.

6. In der blossen Tunika (oder seltener Dalmatik) sehen wir auch die meisten biblischen Persönlichkeiten, unter denen der Verstorbene sich verbirgt, nämlich Noe, Daniel (auf den älteren Fresken), Jsaak, Job, David mit der Schleuder, Tobias, den Gichtbrüchigen, Blindgeborenen und Aussätzigen.

7. Eine Ausnahme machte man zunächst bei den drei Jünglingen, denen man die von der Heiligen Schrift ausdrücklich erwähnten Gewänder gab; ähnlich kleidete man auch die Magier, vielleicht um sie als Orientalen zu kennzeichnen.

8. Gemäss den antiken Kunsttraditionen, nach welchen Schiffer und Fischer unbekleidet dargestellt wurden, erscheinen auch die sieben Jünger am See Tiberias, ferner die drei Fischer, Jonas mit den ihn hinauswerfenden Schiffsleuten und zweimal Tobias entweder ganz nackt oder nur mit dem Perizoma.

9. In der weiblichen Tracht herrscht eine grosse Einfachheit, da kein Unterschied zwischen den heiligen und gewöhnlichen Frauen gemacht wurde. Von den für alle unerlässlichen Schuhen abgesehen, setzt sich die Gewandung zusammen aus Tunika und Palla, oder aus Tunika und Kopftuch, oder aus Tunika, Dalmatik und Kopftuch, oder aus Tunika bezw. Dalmatik oder aus Dalmatik und Haube.

Die Wichtigkeit dieser Resultate für die Interpretirung der Darstellungsgegenstände liegt auf der Hand. Wer von ihr noch nicht ganz überzeugt sein sollte, möge die lange Reihe der verfehlten Auslegungen der Scenen durchgehen; er wird dann finden, dass viele durch Nichtbeachtung der Gewänder verursacht worden sind. Einige von ihnen haben wir oben namhaft gemacht; sie sind so augenfällig, dass es nicht nothwendig ist, andere hinzuzufügen. Umgekehrt brauche ich nicht besonders zu betonen, welch grosser Gewinn meiner Arbeit gerade aus den Gewandstudien zugeflossen ist; das Kapitel über die Chronologie und das ganze zweite Buch zeigen es zur Genüge. Auf eine Thatsache nur möchte ich zum Schluss aufmerksam machen, da sie geeignet ist, die Richtigkeit des Gesagten in ein klares Licht zu stellen: die Entdeckung der Basilika der hll. Markus und Marcellianus verdanke ich einzig und allein dem Studium der Gewänder. Als ich am 30. April d. I. Jahres (1902) die fragmentirten Fresken des Arkosolbogens,[1] der aus dem Schutt herausragte, zum ersten Male sah, überraschte mich der mit Tunika und Pallium, also mit der Tracht der heiligen Gestalten, bekleidete Mann mit der Leiter in dem Grade, dass ich, obwohl er mir damals räthselhaft erschien, den Entschluss fasste, das Arkosol von dem Schutte freilegen zu lassen, um noch andere Darstellungen zu finden. Die Arbeiten waren von den besten Erfolgen begleitet und führten schliesslich zu jener Entdeckung, welche eine der grössten ist, die in den Katakomben überhaupt gemacht wurden. Hätte ich die erwähnte Malerei vor zehn Jahren gesehen, so hätte ich sie vielleicht für den Rest einer Darstellung der Jahreszeiten gehalten und sie, wie de Rossi es that,[2] nicht weiter beachtet; die Basilika wäre in diesem Falle noch heute unter dem Schutte begraben.

[1] Taff., 149, 3; 153, 2.

[2] Auf de Rossi's Plan (*R. S.*, I, Taff. XXXV-XL, I-L *e*) ist nicht bloss das Arkosol sondern auch das Luminar verzeichnet und die Krypta selbst mit ihrer Gallerie als eine grosse, formlose Schuttmasse angegeben.

VIERTES KAPITEL.

Die Bart- und Haartracht auf den Katakombenmalereien.

Wie die Gewandung so war auch die Bart- und Haartracht der wechselnden Mode unterworfen. Bis in das 2. Jahrhundert hinein herrschte bei den Römern der Brauch, sich den Bart mit der Scheere zu stutzen oder mit dem Messer zu rasiren; der lange Bart galt als bezeichnendes Merkmal der Philospophen oder als Zeichen der Trauer.[1] Erst Hadrian durchbrach die herkömmliche Sitte und liess sich, um einige Gesichtsfehler zu verdecken, den Bart stehen. Die späteren Kaiser befolgten mit wenigen Ausnahmen das gegebene Beispiel und in dem um 190 verfassten *Paedagog* schreibt Klemens von Alexandrien das « bärtige Kinn » (λάσιον γένειον) als den Christen geziemend vor. Bei dem Stutzen des Bartes solle man, sagt er, nicht bis auf die Haut gehen, denn schimpflich sei für einen Mann das glatte Kinn; und wer um den Mund den Bart mit der Scheere abschneide, um nicht beim Essen behindert zu sein, solle doch den übrigen Bart, der in keiner Weise lästig falle, stehen lassen, denn er verleihe dem Manne ein würdevolles, furchteinflössendes Aussehen (σεμνότητα τοῦ προσώπου καὶ κατάπληξιν γεννητικήν).[2] Trotz dieser Begründung war es gerade der erste christliche Kaiser, Konstantin der Grosse, welcher das glatt rasirte Gesicht wieder für lange Zeit und dermassen in Mode brachte, dass Julian, der als Philosoph den langen Bart trug, manchen Spott dafür einernten musste.

In der Katakombenmalerei der drei ersten Jahrhunderte ist der Bart eine ungewöhnliche Erscheinung. Es trägt ihn Christus einmal als Richter, Abraham in zwei Darstellungen des Opfers, Moses einmal bei dem Quellwunder und der Bischof in den Scenen der Brodbrechung und der Einkleidung.[3] Seit dem 4. Jahrhundert sind die Maler mit der Anbringung des Bartes weniger sparsam. Dreimal wird er Christus, zweimal Abraham, sechsmal Moses beim Quellwunder, einmal dem Propheten Michaeas und öfters irgend einem Apostel oder Märtyrer gegeben; es haben ihn ferner die Apostelfürsten, regelmässig aber erst in der letzten Periode der Katakomben.[4]

[1] Vgl. Marquardt, *Privatleben der Römer*, II, S. 582.
[2] Clem. Alex., *Paedag.*, 3, 11, Migne, 8, 633.
[3] Taff. 15; 40, 2; 78, 2; 79 u. 87, 1; *Fractio*, Taf. 10.
[4] Es wurden nicht die Personifikationen des Meeres und des Tigris angeführt, weil diese aus der heidnischen Kunst stammen.

Unbärtig sind dagegen immer die Oranten, Noe, Daniel, die drei Jünglinge, Jonas, Isaak, Job, der Blindgeborene, Moses vor dem Dornbusch — kurz alle diejenigen Persönlichkeiten, welche den Verstorbenen versinnbilden,[1] was ein unverkennbarer Nachklang jener antiken Anschauungsweise ist, der zufolge der Bart Trauer anzeigte: man wünschte oder dachte sich die Verstorbenen im Himmel, wo die Trauer keinen Platz hat, stellte sie daher bartlos dar.[2] Dadurch allein ist jedoch diese mit solcher Regelmässigkeit auftretende Erscheinung nicht genügend erklärt; dieselbe fordert vielmehr die Annahme einer positiven Vorschrift, die genannten Figuren immer bartlos zu malen. Wir stehen hier also vor einem artistischen Kanon, welcher die Maler zur Einhaltung dieser Vorschrift verpflichtet hat. Der Kanon selbst setzt aber eine Autorität voraus, und diese kann füglich keine andere als die kirchliche sein. Somit werden wir auch von dieser Seite auf eine Ingerenz der kirchlichen Obrigkeit in die Entstehung der christlichen Kunst hingewiesen.

Die Haartracht der Männer ist natürlich eine sehr einfache: die Haare sind stets ungescheitelt und gewöhnlich halbkurz und gelockt oder glatt anliegend. Christus insbesondere hat, wie wir weiter unten noch ausführlicher zeigen werden, fast immer reicheres und längeres Haar als die übrigen Persönlichkeiten.[3] Ganz kurz geschnittenes Haar (ψιλὴ κεφαλή), wie es Klemens von Alexandrien für Christen vorschreibt und welches Gladiatoren, Stoiker und seit Makrinus auch mehrere Kaiser trugen, kommt einige Male bei Jonas vor, von den Fällen abgesehen, wo die Maler aus Flüchtigkeit dieses Detail kaum berücksichtigt haben.

Langes, künstlich gelocktes Haar hatten die bei der Tafel der Vornehmen aufwartenden Diener; bekanntlich waren sie schöne, gleichmässig gekleidete junge Leute, welche comati, capillati, criniti, crispuli, calamistrati, torquati oder auch delicati hiessen und noch zur Zeit des hl. Ambrosius erwähnt werden.[4] Solche Tafeldiener finden sich nur zweimal in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, und zwar auf Darstellungen von Mahlscenen, die aus dem 3. Jahrhundert stammen und von dem gleichen Künstler herrühren.[5]

In der Haartracht der Frauen lassen sich, der Verschiedenheit der Zeit entsprechend, zwei Hauptarten unterscheiden. Bei den zwei ältesten aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts stammenden Frauenfiguren in der cappella greca, nämlich bei der Madonna in der Anbetung der Magier[6] und bei der Verschleierten in der Fractio panis,[7] sind die Haare hinten glatt hinaufgekämmt und auf dem Scheitel zu einem ähnlichen Wulst zusammengelegt, wie wir ihn bei einigen Kaiserinnen aus der ersten Hälfte des

[1] Für die Darstellungen Christi in den Wunderscenen vgl. unten S. 106.

[2] Einen interessanten Beleg für die Richtigkeit dieser Aussage besprechen wir in § 112. Erst bei den im 4. Jahrhundert entstandenen Darstellungen des himmlischen Mahles kommt es vor, dass einige von den Theilnehmern einen kurzen Vollbart aufweisen.

[3] Eine sehr beachtenswerthe Ausnahme liegt in dem priscillianischen Bilde der Auferweckung des Lazarus aus dem Ende des 2. Jahrhunderts (Taf. 45, 2) vor: hier hat der Heiland ganz kurzes Haar.

[4] Ambros, *Ep.*, 69, 7, Migne, 16, 1233.

[5] Taf. 57 und Bosio, *R. S.*, S. 349.

[6] Wilpert, *Fractio*, Taf. VII.

[7] Taf. 15, 1.

2. Jahrhunderts sehen. Auf den Darstellungen der Frauen seit dem 3. Jahrhundert sind die Haare in der Mitte gescheitelt, dann über die Schläfen bis unter die Ohren geführt, dort umgelegt und auf den Scheitel zurückgeführt, wo sie zu einem Knoten gebunden oder zu einer Art Krone geflochten sind.[1] Das Haar der Dionysas[2] ist wellenförmig gelockt; es erinnert an die Haartracht, welche durch die Kaiserin Julia, die Gemahlin des Septimius Severus, eingeführt wurde. Diese Mode hat sich lange erhalten, denn ähnlich tragen das Haar die Begleiterinnen der Kaiserin Theodora auf dem bekannten Mosaik von Ravenna.[3] Von Unverheirateten verlangt Tertullian, dass sie ihre Haare weder kräuseln noch flechten, sondern einfach auf dem Hinterkopf zu einem Wulst zusammennehmen sollen.[4] Diese Tracht veranschaulicht am besten die auf Taf. 92, 1 abgebildete Orans eines Freskos der Domitillakatakombe aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

Einige Frauengestalten wurden von den Malern mit einem so spärlichen Haar bedacht, dass dieses sich wenig oder gar nicht von dem der Männer unterscheidet; erwähnt seien die Samariterin in der Sakramentskapelle A 3 und die hl. Jungfrau auf einer Epiphaniedarstellung der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.[5]

Die Haare aufgelöst zu tragen, war ein Zeichen der Trauer. Einen Beleg dafür bietet der in den Akten der hll. Perpetua und Felicitas berichtete Vorfall. Eine wilde Kuh hatte Perpetua auf die Hörner genommen und in die Höhe geschleudert. Auf den Boden zurückgefallen, bemerkte die Heilige, dass ihr Anzug in Unordnung gerathen war. Ohne auf den Schmerz der Wunden zu achten, ordnete sie die zerissene Tunika und suchte die Haarnadel, um ihre aufgelösten Haare wieder zu befestigen. « Denn », fügen die Akten zur Begründung hinzu, « es ziemte sich nicht für die Märtyrin, mit aufgelösten Haaren zu leiden, damit sie nicht in ihrer Glorie zu trauern schien. »[6] Bei dem freudigen Charakter der altchristlichen Kunst darf es uns nicht wundern, dass die Maler Frauengestalten mit losem Haar von ihren Darstellungen fast gänzlich ausgeschlossen haben. Nur die Magd der Käuferin und Eva auf zwei Fresken der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus[7] machen eine Ausnahme. Bei Eva wollte der Maler vielleicht auf den Schmerz wegen der Übertretung des göttlichen Gebotes hinweisen; bei der Dienerin waren symmetrische Rücksichten massgebend, denn in der Nachbarscene fungirt sie als delicata beim Mahle.

[1] Taff. 61; 62, 2; 88; 90, 2, u. 138.
[2] Taf. 111; vgl. auch Taf. 162, 1.
[3] Garrucci, *Storia*, IV, Taf. 264, 2.
[4] Tertull., *De vel. virgg.*, 7, Migne, 2, 900: quarum ornatus ipse proprie sic est, ut cumuluta (scil. coma) in verticem ipsam capitis arcem ambitu crinium contegat.
[5] Taff. 29, 2, u. 147.
[6] *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, 144: Dehinc acu requisita, et dispersos capillos infibulavit. Non enim decebat martyram sparsis capillis pati, ne in sua gloria plangere videretur.
[7] Taff. 62, 2; 93 u. 186, 2.

FUENFTES KAPITEL.

Enthalten die Katakombenmalereien Portraits?

Es drängt sich jetzt die Frage auf, ob die Malereien der Katakomben Portraits enthalten. Wir bemerken gleich zu Anfang, dass hier nur die Gestalten des Herrn, der hl. Jungfrau, der Verstorbenen und der Apostelfürsten in Betracht kommen. Es existiren zwar auch Bilder der übrigen Apostel und solche von Märtyrern, die keine Apostel waren: jene entbehren indess jeglicher Individualisirung und unterscheiden sich nicht unter einander; die Darstellungen der Märtyrer sodann, wie der hll. Sixtus, Petrus, Marcellinus, Gorgonius, Tiburtius, Optatus, Kornelius, Cyprianus, Milex, Pumenius u. a. m., bieten wohl einige Verschiedenheit in der Fassung des Kopfes; sie sind jedoch spät und fast ganz isolirt, weshalb ein Vergleich von selbst ausgeschlossen ist.

1. Die Darstellungen Christi.

Die ältesten Fresken, die den Heiland als Erwachsenen zeigen, stammen aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts: wir meinen das Taufbild in der Lucinagruft und diejenigen der Passionskrypta in Pretestato.[1] Es folgen dann, aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, die Darstellungen der Sakramentskapellen A 2 und A 3.[2] Die ersten Bilder streifen also an die Zeit, in der noch das alte Vorurtheil gegen den Bart bestand[3] und welches das egoistische Beispiel Hadrians und das der nachfolgenden Kaiser aus der Kunst nicht für immer zu beseitigen vermochten. Daher verstand es sich von selbst, dass man in jener Zeit Christus bartlos darstellte. Bartlos, d. h. ohne Vollbart,[4] wird er auch in den folgenden Jahrhunderten mit Vorliebe geschildert, und zwar als Wunderthäter mit solcher Ausschliesslichkeit, dass wir bis jetzt keine einzige Ausnahme kennen. Diese Erscheinung ist keine zufällige; wir haben auch hier wieder einen artistischen Kanon vor uns, der seine bindende Kraft über die Zeit der Katakomben hinaus bewahrt und sich noch auf den Mo-

[1] Taff. 18 f. u. 29, 1.
[2] Taf. 29, 2, u. 39.
[3] Siehe oben S 103.
[4] Einmal, auf einem Bilde aus der Mitte des 3 Jahrhunderts (Taf. 68, 2), hat der Heiland einen Anflug von Backenbart.

saiken Ravennas geltend gemacht hat. Seit dem 3. Jahrhundert wird Christus durch ein reicheres, gewöhnlich gelocktes Haar, welches häufig bis auf die Schultern herabfliesst, ausgezeichnet, so dass dieses als ein Unterscheidungsmerkmal seiner Bilder gelten kann.[1] Da ein bartloses Gesicht auch jünger ist, so mag der jugendliche Ausdruck Christi in vielen Fällen eher eine Folge der Bartlosigkeit als von den Künstlern beabsichtigt sein. Doch soll nicht in Abrede gestellt werden, dass einzelne Künstler das jugendliche Moment mit Absicht betont haben, vielleicht um auf die ewige Jugend des Gottmenschen hinzuweisen. Eine Scheidung der Malereien nach diesem Gesichtspunkte hin vorzunehmen, wäre indessen schwer, um nicht zu sagen unmöglich. Auf einigen Werken der letzten Periode wurde das jugendliche Moment zu sehr hervorgehoben, denn auf ihnen erscheint der Heiland geradezu knabenhaft.[2]

Der Versuch einiger Gelehrten, den bartlosen Typus auf ein antikes Vorbild, etwa auf Apollo, zurückzuführen, ist als durchaus unbegründet, als phantastich abzuweisen.[3] Die Darstellungen aus dem 2. Jahrhundert, zumal diejenigen der Sakramentskapellen, haben sicher nichts an sich, was nur entfernt an Apollo erinnern könnte; und die Maler der späteren Zeit stellten nur einen bartlosen Jünglingskopf schlechthin, nicht einen bestimmten Typus dar. Die jugendlichen Christusköpfe sind denn auch thatsächlich viel zu allgemein gehalten; wenn wir von den Fällen absehen, wo der Heiland durch ganz lange Haare gekennzeichnet ist, so besteht zuweilen zwischen ihm und dem bartlosen Moses so wenig Unterschied, dass wir, ohne die geringste Störung zu verursachen, beide Figuren mit einander vertauschen könnten. Ein schönes Beispiel des jugendlichen Typus, aus dem 4. Jahrhundert, war in dem coemeterium maius, im Bogen des arcosolio della Madonna, als Medaillon gemalt. Heute ist das Bild, wie man aus meiner Kopie ersehen kann,[4] stark verwischt und dazu von dem Qualm der Kerzen sehr geschwärzt. Der Heiland trägt hier so lange Haare, dass die Locken bis auf die Schultern herabfallen.[5]

Von dem jugendlichen Typus entfernten sich die Künstler zuerst in den Darstellungen des Gerichtes. Auf dem Gemälde des cubiculum III in Santa Domitilla, aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts, hat Christus einen kurzen Vollbart und das ihm eigene lange Haar.[6] Das Fresko der Nunziatellakatakombe, aus der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, zeigt ihn zwar bartlos, aber mit den ernsten Zügen des gereiften Mannesalters, wie es einem Richter zukommt; sein Haar ist ungetheilt in die

[1] Taff. 40, 2; 75; 125; 148, 2; 164, 1; 170; 177, 1; 186, 1; 251 u. 253.

[2] Taff. 62, 1; 205; 243, 1; 245, 2; 248.

[3] Auch die « Zeusischen, Serapischen und Dionysischen Christusbilder », welche die Phantasie einiger deutscher Gelehrten und eines norwegischen Kunsthistorikers geschaffen hat, können wir nicht ernsthaft nehmen.

[4] Taf. 164, 1.

[5] Da die Farben sehr mürbe sind und nur lose an dem Stucke anhaften, so musste ich, um nicht mehr zu schaden als zu nützen, auf eine Reinigung des Bildes verzichten.

[6] Taf. 40, 2. An vielen Stellen, namentlich in dem unteren Theil der Gewandung und in dem Bart- und Haupthaar, hat sich die braune Farbe des Freskos so abgeblättert, dass der weisse Stuck sichtbar geworden ist. Hierdurch wurde der Gesichtstypus nicht wenig verändert; der Bart zumal erscheint jetzt grau melirt.

Stirn gekämmt und fällt in langen Strängen auf den Rücken: das Einzige, was ihn von einem römischen Magistratenkopf unterscheidet.[1] Als bartloser Mann ist er auch auf dem Gemälde des cubiculum II in Santa Domitilla, aus der Mitte 4. Jahrhunderts, geschildert,[2] während er auf dem etwas jüngeren aus Sant' Ermete einen Anflug von Vollbart hat.[3] Der ernste Gesichtsausdruck des an vorletzter Stelle erwähnten Bildes erinnert an die fast gleichzeitige Darstellung in San Ponziano, welche sehr verblichen und wohl nur deshalb den Archäologen bis jetzt entgangen ist. Der Heiland überragt hier um das Doppelte die Grösse der ihn umgebenden Apostel.[4]

Der modernen Auffassung von dem Aussehen Christi nähert sich zuerst der Künstler des aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammenden Freskos in Santa Domitilla.[5] Das Bild ist im Centrum der Decke des cubiculum IV gemalt. Avanzini sah es in einem besseren Zustande und fertigte von ihm eine ziemlich genaue Kopie an; heute sind die Farben verblasst und fleckig, weshalb sich die Gesichtsbildung nur in allgemeinen Zügen verfolgen lässt. Das Streben des Künstlers ging offenbar dahin, ein Portrait vorzuführen; er gab der Büste, nach Art der antiken Portraits, die Form einer imago clipeata. Ob er bei seiner Arbeit selbständig vorging oder eine ältere Vorlage benutzte, kann man unmöglich mit einiger Gewissheit bestimmen. Der Heiland hat einen halbkurzen ungetheilten[6] Vollbart und die ihm eigenen langen Haare, welche seine Identität sichern; der Mund ist geschlossen, die Nase gradlinig und die Stirn unverhältnissmässig breit und niedrig. Die breite Kopfbildung passt aber zu den übertrieben robusten Schultern, die man bei einer Christusgestalt freilich etwas weniger kräftig erwarten würde. Trotzdem imponirt der Kopf durch den feierlichen Ernst, der aus ihm spricht. Idealer ist das Bild Christi auf dem Fresko der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, das einige Jahre später in der Katakombe der hl. Cyriaka gemalt wurde.[7] Auch hier hat der Heiland einen halb kurzen und ungetheilten Vollbart; das in der Mitte gescheitelte Haar fällt in reichen Locken auf die Schultern herab. Leider ist das Bild heute zum Theil mit dem Stuck zerstört, so dass ich auf eine Detail-Wiedergabe des Kopfes verzichten musste. Eine Entschädigung für diesen Verlust bietet uns der ähnlich gebildete Kopf des Heilandes auf dem Fresko der Katakombe der Generosa, welches aus dem 6. Jahrhundert stammt.[8] Diese Ähnlichkeit ist, nebenbei bemerkt, für die Beurtheilung der Werke aus der auf die Periode der Bestattung folgenden Zeit zu beachten; denn sie zeigt, dass die späteren Künstler an die Schöpfungen ihrer Vorgänger aus den ersten Jahrhunderten angeknüpft haben.

[1] Taf. 76, 1.
[2] Taf. 196.
[3] Taf. 247.
[4] Taf. 225, 2. Das Fresko befindet sich in dem Raume, in welchen die zum Grabe der hll. Abdon und Sennen führende Treppe mündet und ist nur wenige Schritte von der letzten Stufe entfernt.
[5] Taf. 187, 3.
[6] Auf der Kopie Bosio's ist der Bart zu kurz und in der Mitte getheilt, — der einzige grössere Irrthum, den Avanzini hier begangen hat.
[7] Taf. 241; vgl. Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*, Taf. II, 1.
[8] Taff. [illegible] 1, [illegible] 124.

Vollständig ausgebildet tritt uns der Christustypus in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, auf einem Gemälde aus dem Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts entgegen. Das für die Ikonographie des Heilandes grundlegende Fresko wurde bei der Aufnahme des Planes für die *Roma Sotterranea* Bosio's gefunden und in einem schlechten Holzschnitt veröffentlicht. Der Zeichner Garrucci's hat zwar einige Verbesserungen daran vorgenommen, seine Kopie ist aber für ikonographische Zwecke ebenfalls unbrauchbar.[1] Eine getreue Abbildung des Originals bringt erst unsere Taf. 253. Der Maler hat sich hier sichtlich eine grosse Mühe gegeben; er wollte nicht einen bärtigen Kopf schlechthin, sondern womöglich ein Abbild des Gottmenschen schaffen: die hohe Stirn, die mandelförmigen, von dunklen Brauen überschatteten Augen, die feine Nase, der zum Sprechen geöffnete Mund, der lange zugespitzte Vollbart, das schöne Oval des Antlitzes und die reichen, kastanienbraunen Haarlocken bilden einen majestätischen, äusserst charakteristischen Kopf, dessen Würde noch durch die Purpurgewandung gehoben wird. Die grossen Künstler der Renaissance stellten Christus in ähnlicher Weise dar: ein Beweis, dass der bescheidene Maler aus den Zeiten des Verfalles der Kunst seine Aufgabe richtig verstanden und für seine Kräfte vortrefflich gelöst hat.

Als Repräsentanten des Typus aus der späteren Zeit bringen wir die Büste, welche über der Treppe der Ponziankatakombe gemalt ist und dem 6. oder 7. Jahrhundert angehören dürfte.[2] Von einer Wandlung ist nicht viel zu merken; der Kopf unterscheidet sich z. B. von dem kurz vorhin erwähnten aus Santa Ciriaca nur durch die grösseren Augen und dadurch, dass die langen Haare die Schultern frei lassen und auf den Rücken geführt sind. Der Bart ist kurz und immer noch ungetheilt, wie denn der gespaltene Bart auf den Fresken der Katakomben bei Christus gar nicht vorkommt, sondern eine Eigenthümlichkeit der byzantinischen Künstler ist.

Wenn wir nun die Darstellungen Christi in den Katakomben überschauen, so finden wir, dass von einem bestimmten Typus nicht die Rede sein kann; nicht einmal die Figuren, welche in einer und derselben Kammer und von der gleichen Hand gemalt sind, weisen unter einander Gesichtsähnlichkeit auf.[3] Was der hl. Augustin von den Christusbildern seiner Zeit sagt: «nam et ipsius dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecunque erat»,[4] lässt sich daher auch auf jene anwenden. Nur darin bleiben sich die Künstler konsequent, dass sie Christus da, wo er ein Wunder wirkt, stets bartlos schildern und dass sie ihm seit dem 3. Jahrhundert gewöhnlich ein reicheres Haar geben. Der Gesichtsausdruck wechselt anfänglich zwischen dem eines Jünglings und dem eines Mannes; später nimmt er bisweilen die Züge eines Knaben an. Dieses Schwanken

[1] Bosio, *R. S.*, S. 591; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 58, 1.
[2] Taf. 257.
[3] Taff. 124 ff. u. 142, 2; 193.
[4] *De Trinit.*, 8, 4. Migne, 42, 951. Damit wollen wir jedoch, es sei dieses ausdrücklich bemerkt, die Frage, ob es ein Portrait Christi überhaupt gegeben habe, nicht berühren; uns gehen hier nur die Malereien der römischen Katakomben an.

in der Fassung des Christuskopfes beweist zur Genüge, dass die Katakombenmaler nicht im Besitze eines wirklichen Portraits unseres Heilandes waren.

Obgleich wir in den coemeterialen Christusbildern der vier ersten Jahrhunderte einen gemeinsamen Typus vermissen, so hat doch eine gewisse Entwicklung stattgefunden. Diese Entwicklung, welche ebenso einfach als naturgemäss ist, lässt sich in folgenden Worten zusammenfassen: auf den ältesten Monumenten erscheint der Heiland bartlos-jugendlich, weil an den Bart, unter anderm, die Bedeutung der Trauer, welche die Maler für Christus nicht brauchen konnten, sich knüpft; durch die Scenen des Gerichtes wird, besonders seit dem 3. Jahrhundert, der männlich ernste Ausdruck eingeführt; in der Zeit des Friedens endlich tauchen die Versuche einer portraitartigen Darstellung auf, indem man Christus, entsprechend den Jahren seines irdischen Lebens, den Vollbart gibt und ihn in Hinblick auf seine Abkunft «habitu gallilaeo», d. h. mit langen, bis auf die Schultern herabfliessendem Haar, welches dem Römer fremd ist, schildert.

2. Darstellungen der hl. Jungfrau.

So viel mir bekannt ist, hat noch kein Archäologe behauptet, dass die Madonnenköpfe der Katakombengemälde auf Portraitähnlichkeit Anspruch erheben können. Die Worte des hl. Augustin: «Neque enim novimus faciem virginis Mariae, ex qua ille (Christus) a viro intacta... mirabiliter natus est»,[1] haben auch hier ihre Geltung. Thatsächlich lässt sich unter den zahlreichen Darstellungen, deren älteste in den Anfang des 2. Jahrhunderts hinaufreicht und von denen einige vorzüglich erhalten sind, auch nicht die geringste Übereinstimmung wahrnehmen. Man vergleiche nur die Taff. 22, 60, 81, 141, 144, 1, u. 239, auf denen wir Fresken der hl. Jungfrau aus dem 2., 3. und 4. Jahrhundert wiedergeben: auf allen diesen wurden die Köpfe von den Künstlern verschieden aufgefasst; sie sind demnach wie die Christusköpfe freie Schöpfungen, welche sich auf kein Vorbild zurückführen lassen. Ja wenn wir die Gestalt der Madonna von dem Jesukinde gesondert und für sich allein betrachten, so bemerken wir in der äusseren Erscheinung nichts, was sie von einer gewöhnlichen Mutter oder Jungfrau unterscheiden würde: sowohl die Gewandung als auch die Haartracht sind die in den einzelnen Jahrhunderten üblichen; das Jesukind allein charakterisirt sie als die Mutter Gottes. Wie der Heiland so ist auch sie meistens mit derselben Hast wie die übrigen Gestalten gemalt; einmal nur finden wir, dass der Künstler auf sie ganz augenscheinlich eine viel grössere Sorgfalt als auf die gewöhnlichen Verstorbenen, welche in den Feldern daneben abgebildet sind, verwendet hat, und diese Ausnahme ist die Madonna des coemeterium maius.[2]

3. Darstellungen der Gläubigen.

Auch bei den Figuren der Gläubigen, mögen sie als Oranten, also als Verstorbene in der Seligkeit, oder als Lebende in einem besonders wichtigen, entscheidenden Moment ihrer irdischen Laufbahn oder in der Ausübung ihres Berufes dargestellt sein,

[1] August., a. a. O.

[2] Taf. 207 ff.

kommen wir in der Portraitfrage zu einem negativen Resultat. Schon der Umstand, dass alle männlichen Gläubigen, mit ganz wenigen Ausnahmen, bartlos abgebildet sind, während sie zu gewissen Zeiten — von Hadrian bis Konstantin — sicher den Bart trugen, spricht gegen die Annahme einer Portraitähnlichkeit. Ausserdem sind die Köpfe meistens ganz oberflächlich behandelt und nicht mehr individualisirt als die der biblischen Persönlichkeiten, neben denen sie erscheinen. Aber auch da, wo auf ihre Ausführung mehr Sorgfalt verwendet ist, wo sie aus der Allgemeinheit heraustreten und individuelle Züge aufweisen, wie z. B. die Köpfe der Gestalten der Fractio panis [1] und der Einkleidungsscene, [2] ferner der beiden Oranten aus der Katakombe unter der Vigna Massimo [3] und derjenigen, welche ein Januarius auf dem Grabe seiner Gattin malen liess (Figg. 9 u. 10), [4] werden wir nichts anderes, als das Bestreben der Künstler,



Fig. 9.



Fig. 10.

durch Verschiedenheit der Typen die Monotonie zu vermeiden, erkennen müssen. Einen positiven Beweis dafür bieten die zwei letzteren Fresken; in beiden Fällen handelt es sich nämlich um eine Persönlichkeit, die zweimal wiederholt ist: hier aus symmetrischen Rücksichten, dort einmal als Selige und dann im Begriff, den Schleier zu nehmen. [5] Weil eine und dieselbe Person darstellend, müssten sich die Gestalten einander gleichen. Nichtsdestoweniger sind ihre Köpfe in der Gesichtsbildung völlig verschieden. Hieraus folgt, dass wir auch in ihnen keine Portraitköpfe sehen können.

Wir gehen noch weiter und sagen, dass die Maler häufig gar nicht die Absicht hatten, in den Oranten bestimmte Persönlichkeiten darzustellen, sondern nur Ver-

[1] Taf. 15, 1.

[2] Taff. 79 f.

[3] Taff. 174 ff.

[4] Taff. 84, 2, u. 116, 2. Die beiden im Texte abgedruckten Abbildungen sind nach den Pausen gemacht, welche S. d'Agincourt vor der Beschädigung des Originalgemäldes angefertigt hat (*Cod. vat. lat.*, 9841, fol. 10 v.).

[5] Taff. 79 f. Zwei weitere Beispiele von Wiederholungen derselben Persönlichkeit bieten die Malereien des cubiculum XII (Bosio, *R. S.*, S. 877; Garrucci, *Storia* II, Taf. 52, 2) und der Krypta der Quintia (Taf. 107, 1) in Santi Pietro e Marcellino, wo der Name der Verstorbenen — HAIO | BOPA und (C)IN | TIA — zur Hälfte über der einen und zur Hälfte über der andern von zwei sich gegenüber stehenden Oranten geschrieben ist. In dem cubiculum XII wurde indess eine Orans von der Wand abgelöst, und in dem der Quintia sind beide schlecht erhalten. Diese zwei Beispiele und das Fresko des Januarius berechtigen zu der Vermuthung, dass auch die zwei einander gegenübergestellten Oranten unserer Taff. 174 ff., trotz der Verschiedenheit in der Gesichtsbildung, eine und dieselbe Verstorbene vorführen.

storbene im Allgemeinen abbilden wollten. Dieses gilt vor allem von den Deckenmalereien der sozusagen auf Vorrath angelegten Kammern, wo die Zahl der Oranten lediglich durch aesthetische Rücksichten bedingt war. Daher darf es uns nicht wundern, an einem Arkosol, in dem, laut Inschrift, ein männlicher Verstorbener beigesetzt war, nur weibliche Oranten zu finden.[1] Diese waren malerischer als die männlichen, weshalb sie von den Künstlern auch öfters abgebildet wurden. Darin allein liegt der Grund, warum die Zahl der weiblichen Oranten in der coemeterialen Kunst ungleich grösser als die der männlichen ist.

Ob die zwei Gestalten der Bischöfe in der Brodbrechung und Einkleidung[2] Portraits vorführen, ist nach dem Gesagten sehr zweifelhaft. Da wir nicht weitere Darstellungen zum Vergleich besitzen, so lässt sich eine Entscheidung nicht fällen. Bei dem Bischofe in der Scene der Einkleidung, dessen Kopf in grösseren Dimensionen ausgeführt ist und ganz individuelle Züge hat, wäre man versucht, die Frage bejahend zu beantworten, aber nicht minder charakteristisch ist in dem Fresko daneben Abraham[3] geschildert. Auf jeden Fall wäre es ein grober Anachronismus, hier mit Bosio[4] und andern den hl. Papst Pius I zu erkennen, denn die Malerei stammt aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.[5]

Die oberflächliche Art, mit welcher die Künstler die Köpfe der Figuren gewöhnlich behandelt haben, bestimmt uns, auch die Bilder des Wagenlenkers,[6] des Kriegers[7] und des Togatus[8] nicht für naturgetrene Portraits der Dargestellten zu halten. Ersterer hat in der Gesichtsbildung viel von dem geistlosen Typus an sich, welcher in den erhaltenen Athletengestalten ausgeprägt ist; da das Original jedoch zerstört ist, so dürfen wir nicht viel darauf geben, denn Avanzini, dem wir die Kopie verdanken, ist in der Wiedergabe der Details leider ganz unzuverlässig. Einen Beweis dafür haben wir gleich an dem Krieger, welcher von Avanzini als bärtiger Greis abgezeichnet wurde, auf dem Original dagegen bartlos ist und nichts Individuelles aufweist (Taf. 145, 1). Letzteres gilt, wie meine Taf. 194, 1 zeigt, auch von dem Togatus.

4. Darstellungen der Apostelfürsten Petrus und Paulus.

Eine grosse Übereinstimmung herrscht in der Fassung der beiden Apostelfürsten. Während die schriftlichen Quellen, die uns von der leiblichen Erscheinung des Apostelpaares Kunde geben, zuerst das Portrait des hl. Paulus entwerfen,[9] beschäftigen sich die Maler der Katakomben zuerst mit dem hl. Petrus. Die Reihe der Darstellungen eröffnen die Fresken einer von mir entdeckten Kammer, welche in Santi Pietro

[1] Taff. 205 f. Eine verschleierte Orans ist auch auf dem Grabstein des Caesidius Faustinus Cyriacus eingravirt (De Rossi, *Bullett.*, 1868, S. 13).

[2] Taff. 15, 1, u. 79.

[3] Taf. 78, 2.

[4] *R.S.*, S. 549.

[5] Über das Bild des Papstes Liberius (Taff. 250, 2, u. 251) siehe den *Anhang* zum XIX. Kapitel.

[6] Taf. 145, 2; Bosio, *R. S.*, S. 499; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 68, 2.

[7] Taf. 145, 1; Bosio, *R. S.*, S. 501; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 69, 1.

[8] Bosio, *R. S.*, S. 263; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 32, 2.

[9] Die schriftlichen Nachrichten über das Aussehen der Apostelfürsten sind trefflich zusammengestellt bei Ficker, *Die Darstellungen der Apostel in der altchristlichen Kunst*, S. 33 ff. Vgl. auch De Rossi, *Bullett.*, 1864, S. 86,

e Marcellino in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts angelegt wurde. Petrus ist hier zweimal abgebildet: einmal auf der Eingangswand, wie er in einer Schriftrolle liest, und dann auf der Decke in der Scene des Gerichtes, in welcher er, wie fast immer, den Ehrenplatz zur Rechten Christi einnimmt.[1] Von dem ersteren Bilde bringen wir wegen seiner hervorragenden Wichtigkeit auf Taf. 94 eine Kopie in der Grösse des Originals. Die übrigen Gemälde, auf denen auch der Heidenapostel individualisirt ist, gehören sämmtlich dem 4. Jahrhundert an.[2] Auf allen erscheint Petrus mit kurzem aber dichtem Bart- und Haupthaar, welches anfänglich grau melirt, später ganz grau ist; Paulus ist kahlköpfig und hat einen langen, zugespitzten Vollbart von dunkelbrauner Farbe. Die Farbe der Haare bei Petrus abgerechnet, hat eine Entwicklung der beiden Typen nicht stattgehabt; die Bilder stimmen im Wesentlichen ebenso sehr mit einander überein, wie sie auch eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den zwei vatikanischen Bronzeplatten, welche aus dem 3. Jahrhundert stammen dürften, aufweisen. Was aber besonders in die Wagschale fallen muss, ist die Thatsache, dass in den Fällen, wo die Apostelfürsten individualisirt sind, die Maler es gewöhnlich nicht für nothwendig erachtet haben, dieselben durch beigesetzte Namen dem Beschauer als solche kenntlich zu machen,[3] selbst nicht auf dem Deckenbilde (Taf. 252), auf welchem alle übrigen Heiligen mit dem Namen versehen wurden. Hieraus dürfen wir schliessen, dass den erwähnten Darstellungen der beiden Apostel, wenn nicht ein wirkliches Portrait, so doch eine mehr oder minder genaue Kenntniss von ihrer leiblichen Erscheinung zu Grunde liegt, und dass diese Kenntniss bei den Christen Roms wenigstens seit dem 3. Jahrhundert weit verbreitet war.[4] Zu einer solchen Annahme passen für den Heidenapostel die Nachrichten, welche an ihm einstimmig den kahlen Kopf und den langen Bart als bezeichnendes Merkmal hervorheben. Für den hl. Petrus sind die Nachrichten insofern getheilt, als einige auch ihm eine vollständige oder partielle Kahlköpfigkeit zuschreiben, während er nach andern starkes, kurzes und wolliges Haar hatte. Gegenüber diesem Schwanken ist es daher gewiss sehr auffallend, dass die Vorstellung von der Kahlköpfigkeit Petri sowohl den Malern der Katakomben als auch denen des ganzen Mittelalters unbekannt geblieben ist, jedenfalls nicht den geringsten Einfluss auf sie ausgeübt hat.

Ausser den Darstellungen mit den portraitartigen Köpfen der Apostelfürsten gibt es in den Katakomben auch aus der letzten Zeit solche, die nichts Individuelles darbieten[5] oder nicht genug bestimmt gefasst sind, dass man sie unter jene einreihen könnte.[6] Dieses beweist, dass die Verpflichtung, die Apostelfürsten zu « portraitiren »,

[1] Taf. 96.

[2] Taff. 153 ff.; 177, 1; 179; 182; 248; 251 f. u. 254.

[3] Eine Ausnahme bieten die Arkosolien der Celerina in der Praetextatkatakombe (Taff. 181 1, u. 251) und der Eudocia in Marco e Marcelliano (Taf. 249, 1).

[4] Der hl. Augustin (*De trinit.*, 8, 5, Migne, 42, 952 f.) setzt auch für den Heidenapostel die Existenz eines Portraits in Frage: Qui (Paulus) etiam si non ea facie fuit quae nobis occurrit de illo cogitantibus, et hoc penitus ignoramus, novimus tamen quid sit homo, etc.

[5] Auf dem Fresko der Verläugnung (Taf. 242, 1) erscheint Petrus ohne Bart.

[6] Taff. 152 u. 193.

bei den Katakombenmalern der vier ersten Jahrhunderte nicht zur allgemeinen Norm erhoben war. Wir finden auch hier wieder, dass das Bestreben, Portraits, d. h. naturgetreue Abbildungen der Dargestellten vorzuführen, in der Malerei der Katakomben im Allgemeinen keinen sonderlich günstigen Boden gefunden hat, ganz abgesehen davon, dass es unter den Malern sicher auch solche gab, die nicht im Stande waren, ein wirkliches Portrait anzufertigen.

Schliesslich sei noch auf einen Fall aufmerksam gemacht, welcher geeignet ist, die Richtigkeit des Gesagten zu bekräftigen. In San Callisto liess die Besitzerin einer Gruft auf der Decke ihr Portrait anbringen, das einzige bis jetzt bekannte Beispiel (Taf. 134, 1). Bezeichnenderweise wurde der Kopf aber nicht, wie das Übrige, a fresco gemalt, sondern auf ein Stück Leinwand, welche sich in dem frischen Stuck abgedrückt hat, gebracht und dann an der a fresco ausgeführten Büste befestigt, von welcher er vermodert herabfiel. Hier kann man also mit vollem Rechte sagen, dass die Ausnahme die Regel bestätigt.

SECHSTES KAPITEL.

Die Gesten auf den Katakombenmalereien.

Wie schon oben gesagt wurde, liessen sich die Künstler der Katakomben für gewöhnlich nicht darauf ein, ihren Figuren den der momentanen Handlung entsprechenden Gesichtsausdruck zu verleihen, sondern zogen es vor, die Gestalten durch Anbringung von Gesten, «der Beredsamkeit des Körpers», wie Cicero sie treffend nennt,[1] dem Beschauer verständlich zu machen. Die Kenntniss der Gesten ist also für die Erklärung der Malereien unumgänglich nothwendig; wir müssen daher hier etwas näher auf dieselben eingehen.

1. Am häufigsten wurde der Gestus, in welchem die Christen vorzugsweise beteten, nämlich aufrecht und mit ausgebreiteten und erhobenen Armen (die sog. Orantenstellung), angewendet. Dieser Gestus geht direkt auf apostolische Vorschrift[2] zurück, war aber, als die natürlichste Gebetsweise, schon im Alten Bunde[3] und selbst bei den Heiden in Übung.[4] Den Christen war er besonders lieb und theuer, weil durch ihn, wie die kirchlichen Schriftsteller von dem hl. Justinus M. an hervorheben, das Kreuz symbolisirt wurde. «Wir erheben nicht bloss unsere Hände», schreibt Tertullian,[5] «sondern breiten sie auch aus, zum Andenken an das Leiden Christi». Hierdurch unterscheidet sich nach Tertullian der betende Christ von dem betenden Heiden, welcher die Hände «nur erhebt», ohne sie «auszubreiten»; in der Nachbildung des Kreuzes liegt auch der specifisch christliche Charakter der Orantenstellung. Von den Frauen verlangt der Apostel Paulus, dass sie verhüllt, von den Männern, dass sie entblössten Hauptes beten sollten.[6] Tertullian und Origenes ver-

[1] Bei Quintil., *Instit.*, 11, 3, 1.

[2] *1 Tim.*, 2, 8, f.: Volo ergo viros orare in omni loco, levantes puras manus... Vgl. 1. Clem., *Ad Cor.*, 29, ed. Funk., S. 97: Accedamus ergo ad eum in sanctitate animae, castas et impollutas manus elevantes ad illum.

[3] 2. Mos., 17, 11.

[4] Apuleius, *De mundo*, 33: Namque habitus orantium sic est, ut manibus extensis coelum precemur. Vgl. Cic., *Ep. ad Fam.*, 7, 5; Virg., *Aen.*, 2, 687 ff.

[5] Tertull., *De orat.*, 11: Nos vero non attollimus tantum, sed etiam expandimus (manus), et dominica passione modulantes et orantes confitemur Christo. Vgl. Iustin., *Dialog. Tryph.*, 90; M. Felix, *Octav.*, 29, Migne, 3, 332.

[6] *1 Cor.*, 11, 4.

vollständigen die Beschreibung der Gebetsstellung; jener sagt, dass die Christen «die Hände nicht übermässig, sondern massvoll erheben und dabei nicht verwegen dreinschauen».[1] Origenes, der die Stellung mit ausgebreiteten Armen den vorzüglichsten Gebetsgestus nennt, fügt hinzu, dass man den Blick nach oben richten müsse.[2] So betete der Neophyt zum ersten Male, wenn die Taufhandlung beendet war;[3] so verrichteten die Christen bei dem heiligen Opfer die laut zu recitirenden Orationen;[4] so brachten sie sich im Martyrium Gott selbst zum Opfer dar;[5] so beteten, nach Ausweis der alten Grabmonumente, die Seligen im Himmel für die auf Erden zurückgelassenen Brüder. Diese Seligen sind es namentlich, denen wir den Ausdruck Oranten voll und ganz zutheilen;[6] sie wurden in den Katakomben von allen Persönlichkeiten am häufigsten dargestellt; denn wir finden sie an mehr denn achtzig Grabstätten, oft zu vieren, ja selbst zu fünfen, vor.

Das auf den Knieen verrichtete Gebet hatte mehr den Charakter der Busse, war deshalb in den Zeiten der kirchlichen Freude (von Ostern bis Pfingsten) nicht im Gebrauch. Daher begreift es sich, dass wir dieser Gebetsweise auf den Katakombengemälden selten begegnen: so beten je einmal der Blindgeborene, der Aussätzige und Isaak.[7]

2. Der Schutzflehende streckte, gewöhnlich knieend, seine Hände demjenigen, von dem er Schutz oder Gnade und Erbarmen zu erhalten hoffte, entgegen. «Omnes maiores natu, ex oppido egressi, manus ad Caesarem tendere, et voce significare coeperunt, sese in eius fidem ac potestatem venire...» schreibt Caesar von den Galliern.[8] Die Maler der Katakomben hatten gleichfalls selten Gelegenheit, diesen Gestus an ihren Figuren anzubringen; wir sehen ihn je einmal bei dem Blindgeborenen, Aussätzigen und Besessenen und zweimal bei Verstorbenen.[9]

3. Häufig findet sich dagegen der Redegestus, welcher nach der Beschreibung des Apuleius[10] darin besteht, dass man von der erhobenen rechten Hand die zwei

[1] Tertull., *De orat.*, 13: ...ne ipsis quidem manibus sublimius elatis, sed temperate ac probe elatis; ne vultu quidem in audaciam erecto.

[2] Orig., *De orat.*, 31, Migne, 11, 549: τὴν κατάστασιν τὴν μετ' ἐκτάσεως τῶν χειρῶν καὶ ἀνατάσεως τῶν ὀφθαλμῶν πάντων προκριτέον u. s. w.

[3] Tertull., *De baptismo*, 20: Igitur benedicti, quos gratia Dei expectat, cum de illo sanctissimo lavacro novi natalis ascenditis et primas manus apud matrem cum fratribus aperitis, petite de patre, petite de domino, peculia, gratias, distributiones charismatum subiciente, etc.

[4] Dieses bezeugt der hl. Johannes Chrysostomus (*Hom., 3 in ep. ad Philip.*, 4, Migne, 62, 204). Auf die von Renaudot herausgegebene Liturgie des hl. Markus (*Liturg. orient.*, I, S. 140) kann man sich hierfür nicht mehr berufen; denn die Aufforderung: Ἐκτείνατε, welche der Diakon vor der Konsekration ergehen liess, galt den Priestern. Vgl. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, S. 132.

[5] Tertull., *Apolog.*, 30: Illuc (scil. in coelum) suspicientes Christiani manibus expansis, quia innocuis, capite nudo, quia non erubescimus, denique sine monitore, quia de pectore oramus, precantes sumus semper pro omnibus imperatoribus vitam illis prolixam, imperium securum, etc. Sic itaque nos ad Deum expansos ungulae fodiant, cruces suspendant, ignes lambant, gladii guttura detruncent, bestiae insiliant: paratus est ad omne supplicium ipse habitus orantis Christiani.

[6] Wilpert, *Cyklus*, S. 43; vgl. weiter unten § 115.

[7] Taff. 74, 2 u. 196; *Cyklus*, Taf. IV, 3.

[8] *B. G.*, 2, 13. Vgl. Cic., *Catil.*, 4, 9; Quintil., *Instit.*, 6, 1, 42.

[9] Taff. 143, 1; 196 u. 246; Bosio, *R. S.*, S. 249; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 29, 3 u. 4.

[10] Apul., *Metam.*, 2, 21. Vgl. Quint., *Instit.*, 11, 3, 119.

kleinen Finger schliesst, die zwei folgenden streckt und den Daumen nach unten kehrt: « Porrigit dextram et ad instar oratorum conformat articulum duobusque infimis conclusis digitis, ceteros eminentes porrigens et infesto pollice ». Dieser Redegestus kommt auf den Katakombenmalereien seltener vor; es veranschaulicht ihn die auf Taf. 75 abgebildete Gerichtsscene. Der gebräuchlichere Gestus entspricht nicht ganz der Beschreibung des Apuleius; denn der Daumen hat gewöhnlich nicht die Richtung nach unten (infestus), sondern ist mit dem mittleren und dem Zeigefinger gestreckt.[1] Wenn die Künstler Scenen darstellten, in denen mehrere Personen nach einander sprechend erscheinen, wie z. B. der Richter und die Advokaten in den Gerichtsscenen, so gaben sie öfters allen oder mehreren von ihnen den Redegestus, selbstverständlich nicht um anzudeuten, dass alle zu gleicher Zeit sprechend zu denken seien, sondern um jede Figur in der ihr zugetheilten Rolle, gleichviel wann sie in derselben auftritt, vorzuführen. Wir kommen hier wieder zu dem Princip der Vereinigung zeitlich getrennter Handlungen zu Einem Bilde.[2]

4. Um den Akt der Anbetung auszudrücken, fügten die alten Künstler zu dem Redegestus die Kniebeuge hinzu. Adorirende Gestalten lassen sich bis jetzt nur ein einziges Mal, auf einem Bilde aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts, nachweisen.[3] Das Fresko vergegenwärtigt heilige Frauen, welche den Heiland anbetend begrüssen. Wir besprechen es in § 121; ebenda bringen wir auch eine für diesen Gestus wichtige Stelle.[4]

5. Die Auflegung der Hand (manus impositio, χειροθεσία) hatte vor allem die Bedeutung des Segnens. Aus den zahlreichen Schrifttexten, welche die Richtigkeit unserer Aussage bestätigen, heben wir nur Matth. 19, 13 heraus, wo erzählt wird, dass man Kinder zu Christus brachte, damit « er ihnen die Hände auflegen und über sie beten möchte ». Neben dieser Stelle verdienen noch die Worte, mit denen Tertullian den Schlussakt des Taufritus schildert, berücksichtigt zu werden. Nach der Erwähnung des dreimaligen Untertauchens sagt er: « Darauf wird (dem Täufling) die Hand aufgelegt, um durch den Segen den Heiligen Geist herabzurufen ».[5] Diesen Moment schildern alle jene Taufbilder, auf welchen der Taufende die rechten Hand auf den Kopf des Neophyten gelegt hat.[6] Aus der Bedeutung des Segnens sind, wie aus einer gemeinsamen Quelle, die übrigen Bedeutungen, welche das Handauflegen in der coemeterialen Kunst hat, entstanden: durch Auflegung der Rechten heilt auf einigen Gemälden Christus den Blinden und auf einem den Besessenen, und wird der Verstorbene von Gott in die ewige Seligkeit aufgenommen;[7] durch Handauflegung – einmal

[1] Taff. 86; 124; 168; 193 u. 196.

[2] Auf dem Fresko der Verläugnung Petri (Taf. 242, 1) macht Christus nicht den Redegestus, sondern wirft drei Finger aus, um die dreimalige Verläugnung zu betonen.

[3] Taf. 124.

[4] Diejenigen, welche den Ausdruck « Adoranten » für « Oranten » gebrauchen, sollten doch bedenken, dass zwischen « Beten » und « Anbeten « ein grosser Unterschied besteht, und dass die alten Künstler diese zwei Gebetsarten auf den Malereien durch zwei grundverschiedene Gesten ausgedrückt haben.

[5] *De baptismo*, c. 8.

[6] Taff. 39, 2; 57; 228, 2, u. 240, 1.

[7] Dass die Aufnahme des Verstorbenen in die ewige Seligkeit durch die Handauflegung ausge-

der Rechten, einmal beider Hände — wirkt der Heiland das Wunder der Brod- und Fischvermehrung.[1]

6. Der Gestus des Zeigens wurde wie heute so auch damals mit dem Zeigefinger der Rechten gemacht: « Is (digitus) in exprobrando et indicando, unde et ei nomen est, valet », schreibt Quintilian.[2] Es machen ihn z. B. Isaias auf dem Bilde der Prophezie von der Geburt des Messias aus der Jungfrau, der Bischof in der Scene der Schleierübergabe, Abraham auf einem Bilde der Opferung Isaaks, und Balaam auf den drei Fresken, welche die Vorhersagung des Sternes darstellen.[3]

7. Die bis zur Brusthöhe erhobene oder seitwärts ausgestreckte Rechte kann, je nach dem Inhalt des Gemäldes, eine verschiedene Bedeutung haben. Wir sehen diesen Gestus an Heiligen oder Aposteln, welche Christus ihren Beifall bezeugen oder in den Gerichtsdarstellungen die Verstorbenen empfehlen; es macht ihn ferner Christus selbst, beim Lehren oder um eine Verstorbene und die klugen Jungfrauen zu sich einzuladen. Der Gestus kann ausserdem, wie zwei Dipintoinschriften: « Secunde | sume »; « Agape | por(i)ge calda(m) » beweisen, angebracht sein, um einem Befehl auszudrücken.[4] Mit demselben Gestus endlich begleitet der Heiland auf zwei Fresken seine Worte, die er am Jakobsbrunnen an die Samariterin richtet.[5]

Auf einem Bilde sehen wir Heilige die rechte Hand bis zur Höhe des Kopfes und darüber hinaus erheben. Dieser Gestus stammt aus den Scenen, in welchen hohe Staatswürdenträger bei der Besitznahme ihres Amtes und Kaiser bei öffentlichen Anlässen von Volk und Senat akklamirt wurden. Von solchen Akklamationen spricht Korippus in seiner Beschreibung des « processus consularis » des Kaisers Justinus Minor (IV, S. 130 ff.); das Relief der liberalitas Augusti auf dem Triumphbogen des Konstantin stellt sie im Bilde dar. Auf unserem Fresko gilt die Ovation dem zwischen den Apostelfürsten thronenden Heiland.[6]

8. Der erst im 4. Jahrhundert in die christliche Kunst eingeführte Gestus, mit verhüllten Händen eine « res sacra » zu empfangen oder zu tragen, lässt sich auf den aus der Zeit der Bestattung stammenden Malereien bis jetzt nur einmal nachweisen, nämlich in der Scene der Gesetzesübergabe an Petrus.[7] Der Gestus sollte die Ehrfurcht vor dem heiligen Gegenstande, den man empfing, wie auch vor der Persönlichkeit, welche ihn überreichte, zum Ausdruck bringen. Man verhüllte sich die Hände gewöhnlich mit dem Mantel (Pallium oder Päenula), seltener mit einem eigenen Tuch; dieses sehen wir bei dem Engel auf dem Bilde der Taufe Christi in Ponziano, jenes

drückt wird, dürfte darin begründet sein, dass in der Kirche durch den nämlichen Gestus der Heide unter die Katechumenen, und dieser (wie auch der Haeretiker und der Gefallene) unter die Gläubigen aufgenommen wurden. Vgl. Cypr., *Epp.*, 15, 1; 16, 2; 17, 2; 18, 1; 19, 2 ed. Hartel, 514; 518 f.; 522; 524 f.; *Ep. ad Pompeium*, 2, Migne, 3, 1129; Euseb., *Vita Constant.*, 4, 61, ed. Heinichen, 315 ff., wo weitere Stellen verzeichnet sind.

[1] Taff. 68, 3; 105, 2; 129 u. 246.

[2] *Instit.*, 11, 3, 94.

[3] Taff. 22; 78, 2; 79; 158, 2; 159, 3 u. 165.

[4] Taff. 62, 2; 148, 2; 157, 2; 205 f.; 241; 247; *Röm. Quartalschr.* 1887, Taf. I.

[5] Taf. 19; *Cyklus*, Taff. I-IV.

[6] Taf. 252.

[7] De Rossi, *Bullett.*, 1887, Taf. VII.

auf dem soeben citirten Fresko der Gesetzesübergabe und bei zwölf Heiligen, von denen fünf eine Krone, drei ein Volumen und vier den Evangelienkodex tragen.[1] Bei allen diesen Heiligen ist jedoch nur die linke Hand durch den Mantel verhüllt. Von dem späten Aufkommen dieses Gestus zeugt das Gemälde der coronatio in Santa Domitilla (Taf. 125), wo die Heiligen noch die unverhüllten Hände zum Heiland hinhalten, um von ihm den Kranz in Empfang zu nehmen.

9. An letzter Stelle erwähnen wir den Gestus der Trauer, welcher darin bestand, dass eine Hand, gewöhnlich die Rechte, ans Kinn gelegt wurde. Wir finden ihn, in der klassischen Kunst, auf dem herrlichen «sarcophage des pleureuses» aus der königlichen Nekropole von Sidon,[2] auf den von Vespasian und Titus geprägten Münzen mit dem Bilde der trauernden Judaea capta, auf den Darstellungen der trauernden Penelope[3] u. s. f. Wie sehr der Gestus auch den Christen geläufig war, zeigt die Stelle, in welcher der hl. Cyprian ihn beschreibt: «... iuvenis anxius et cum quadam indignatione subtristis maxillam manu tenens maesto vultu sedebat».[4] Die Katakombenmaler brachten ihn nur auf einigen wenigen Bildern des trauernden Jonas und einmal in einer Scene, welche wir gleich etwas näher besprechen werden, an.[5]

Alle die erwähnten Gesten bedurften keiner Erläuterung; sie waren jedermann geläufig: «omnium hominum communis sermo».[6] Da nun die Figuren als solche durch die Gewänder sich zur Genüge kennzeichneten, so brauchten die Künstler nicht zu befürchten, dass selbst die anscheinend komplicirten Darstellungen von dem Beschauer missverstanden würden.[7]

Nehmen wir zum Schluss, um die Probe an einem geeigneten Beispiel zu machen, das aus dem 3. Jahrhundert stammende kallistinische Fresko der Befreiung Susannas von der falschen Anklage, welches die Archäologen so lange Zeit völlig missdeutet haben.[8] Es setzt sich aus vier Figuren zusammen, von denen die eine, trotz ihrer männlichen Züge, nothwendig eine weibliche sein muss, da sie mit der langen Frauendalmatik bekleidet ist und die Haare auf dem Hinterkopf zu einem Wulst gebunden hat. Die drei männlichen Gestalten tragen Tunika und Pallium, sind deshalb als biblische Persönlichkeiten anzusehen; die eine, welche einen Knaben vorstellt, steht auf dem Tribunal. Hierdurch wird der Gegenstand der Darstellung zu einer Gerichtsscene, in der ein Knabe das Gericht zu fällen hat, gestempelt. Das kann na-

[1] Taff. 255 f.; 259 u. 262.

[2] O. Hamdy Bey et Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, Taff. VII-IX.

[3] Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, S. 504; II, S. 689.

[4] *Ep.*, 11, 4, ed. Hartel, 498.

[5] Taff. 96; 100 u. 233.

[6] Quintil., *Instit.*, 11, 3, 87.

[7] Dass moderne Erklärer der Katakombenfresken selbst den einfachen Gebetsgestus missverstehen würden, konnten die alten Künstler freilich nicht voraussehen. So gibt Ficker einen Orans für einen « Prediger » aus (*Aposteldarstellung.*, S. 65), und V. Schultze sagt von der « ostrianischen » Madonna, die er für eine gewöhnliche Verstorbene hält, dass sie « schützend und segnend über ihrem Lieblinge die Arme ausbreite und ihn und sich in gläubigem Gebete Gott empfehle » (*Studien*, S. 186). Also der Gestus des Schutzes, des Segnens und der Empfehlung soll in dem Einen Gestus, welcher nur der des Gebetes ist, ausgedrückt sein!

[8] Taf. 86.

türlich nur die Verurtheilung der beiden Alten und die Freisprechung Susannas durch Daniel sein. In den Gesten der einzelnen Komponenten gab der Künstler zu erkennen, wie weit die Gerichtshandlung gediehen ist. Einer von den beiden Alten geht von dannen, indem er dabei die rechte Hand an das Kinn legt, also den Gestus der Trauer macht. Er verbildlicht demnach den schon gerichteten und verurtheilten Alten, welcher traurig ist, weil die Todesstrafe ihn erwartet. Dadurch, dass er der Gruppe den Rücken kehrt, soll ausgedrückt sein, dass er eigentlich nicht mehr zu ihr gehört: wir müssen ihn uns als entfernt denken. Der Künstler wollte so dem biblischen Bericht, dem zufolge das Verhör und die Verurtheilung der beiden Alten getrennt vorgenommen wurden, Rechnung tragen. Die drei übrigen Figuren machen, aus dem unter 3 angeführten Grunde, alle den Redegestus; denn jede von ihnen ist zu ihrer Zeit in der Scene redend aufgetreten: der Alte hat Susanna angeklagt, Susanna hat ihre Unschuld betheuert, und Daniel ist eben daran, das für den Alten vernichtende Urtheil zu fällen.

SIEBENTES KAPITEL.

Die Chronologie der Katakombenmalereien.

Die Frage nach der Chronologie der Katakombenmalereien wurde von den alten Archäologen wenig oder gar nicht berührt. Dieselben begnügen sich zumeist, unter die Tafeln der *Roma Sotterranea* eine kurze Erklärung der dargestellten Gegenstände zu schreiben, ohne auch nur entfernt auf die Zeit der Entstehung des einen oder des andern Bildes anzuspielen.[1] Diese Lücke glaubte d'Agincourt ausfüllen zu können; er that es jedoch in einer Weise, die jeglicher Principien baar ist: Malereien aus dem 4. Jahrhundert versetzt er ins 2., solche aus dem 2. ins 4.-5., und die der Grata und der «ostrianischen» Madonna sogar ins 9. Jahrhundert! Erst de Rossi hat, wie überall so auch in dieser Frage Licht verbreitet; seine mit grosser Umsicht vorgebrachten chronologischen Schätzungen der Malereien treffen gewöhnlich das Richtige, es müsste denn sein, dass irgend eine historische oder symbolische Seitenidee ihn zu einer schiefen Datirung verleitet hätte. So dehnte er die Entstehung der aus dem 1. Jahrhundert stammenden Fresken des Hypogäums der Flavier bis in den Anfang des 2. Jahrhunderts aus, weil er sich die Möglichkeit offen halten wollte, in der Darstellung Daniels eine Erinnerung an das Martyrium des hl. Ignatius von Antiochien zu erblicken;[2] um sodann Ampliatus, den Besitzer einer Grabkammer in Santa Domitilla, womöglich mit dem im Römerbriefe erwähnten Ampliatus zu identificiren, rückte er die Anlage und die Ausmalung der Kammer bis in das 1. Jahrhundert hinauf,[3] während beides in die Zeit der ersten Antonine fällt; die in den *Philosophumena* (9, 11) enthaltene Nachricht, der zufolge der hl. Zephyrin «den Kallistus über das Coemeterium gesetzt», führte ihn auf die Vermuthung, dass Kallistus für die zwei älteren Sakramentskapellen A 2 und A 3 den Gemäldecyklus entworfen oder wenigstens inspirirt habe:[4] eine Ver-

[1] Die gelegentlich gemachten chronologischen Schätzungen sind selten und von der Wahrheit weit entfernt. So schreibt Marangoni (*Cose gentilesche*, S. 142) die frühestens aus dem 6. Jahrhundert stammenden Christusbilder, welche in der Katakombe des Ponzian über der Treppe gemalt sind, der «konstantinischen Zeit» zu.

[2] *Bullett.*, 1884-85 S. 91.

[3] *Bullett.*, 1881 S. 58 ff. u. 70 ff.

[4] Vgl. meine *Sakramentskapellen*, S. 3 ff.

muthung, die von vielen Archäologen begeistert aufgegriffen wurde und eine Verminderung des Alters jener wichigen Fresken zur Folge hatte; endlich wurden die Malereien der cripta delle pecorelle von ihm zu hoch hinauf datirt,[1] um eine Abhängigkeit derselben von denen der genannten Sakramentskammern herzustellen. Diese Fälle, welche die bezeichnendsten sind, abgerechnet, hatten wir selten Gelegenheit, von der von de Rossi aufgestellten Datirung wesentlich abzuweichen; sie fand denn auch sonst bei den Archäologen die verdiente Anerkennung. Auf des Meisters Principien fussend, machte Lefort in den *Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie* den ersten Versuch, sämmtliche ihm bekannte Fresken der Katakomben nach dem Alter zu ordnen. Seine Schrift bietet ohne Zweifel manches Gute, namentlich wo er sich an de Rossi's Forschungen oder dessen mündliche Aussagen halten konnte; wo er jedoch selbständig vorgehen musste, sind seine Schätzungen vielfach ganz unsicher und machen den Eindruck des Rathens, bei dem man mitunter auch das Richtige treffen kann. Während, in Deutschland, Pohl[2] die Resultate Leforts in dem weitesten Umfange zu den seinigen machte, hat Kraus, ungeachtet dieser Vorarbeiten, in Hinblick auf die Unzuverlässigkeit der veröffentlichten Kopien mit Recht auf eine chronologische Statistik der Katakombengemälde verzichtet, um nicht «ein nur zu leicht zu erschütterndes Gebäude vor den Augen des Lesers» seiner *Geschichte der christlichen Kunst* (I, S. 87), «aufzuführen».

Die chronologische Klassificirung der coemeterialen Fresken ist eine Forderung der christlichen Alterthumswissenschaft, der wir uns hier nicht entziehen können. Sie ist eine schwierige, aber keineswegs vergebliche Aufgabe; denn es stehen uns sichere, positive Kriterien, darunter auch solche, die bisher ganz unbeachtet und unverwerthet geblieben sind, zu Gebote. Auf eine Reihe von Merkmalen, welche zur Bestimmung der Entstehungszeit eines Gemäldes beitragen, wurde bereits im Verlaufe der vorstehenden Untersuchungen hingewiesen; wir wollen sie jetzt im Zusammenhange kurz durchgehen und die noch fehlenden hinzufügen.

I.

Kriterien zur Altersbestimmung der Malereien.

Ein unter Umständen sicheres Kriterium ist der Fundort. Über die Zeit der Anlage der Katakomben wie auch einzelner Theile derselben sind wir, sei es durch geschichtliche Überlieferung, sei es durch die Art der Gräber und durch die Inschriften, im Allgemeinen hinreichend unterrichtet. Wir wissen, um einige Fälle zu erwähnen, dass die Hypogaeen der Flavier und Acilier im 1. Jahrhundert angelegt wurden; demnach müssen auch ihre Gemälde in diese Zeit fallen.[3] Der Fundort berechtigt uns

[1] *R. S.*, III, S. 73.

[2] *Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei*, S. 18 ff.

[3] Taff. 1 ff. u. 12, 4.

auch, die beiden Bilder des Guten Hirten, die auf Taf. 11, 2 und 3 reproducirt sind, in das Ende des 1. Jahrhunderts zu datiren; diese Zeit würde man ihnen sicher nicht zuweisen, wüsste man nicht, dass sie in einer Kammer, die zu den ersten Anlagen der Domitillakatakombe gehört, gemalt sind. Ebenso würde niemand die Gemälde der Kammer 53 in Santi Pietro e Marcellino[1] für älter halten als diejenigen der Kammern II und III;[2] und doch ist es so, denn die Gallerie, in welcher die letzteren liegen, setzt die Gallerie der Kammer 53 voraus. Der Fundort ist es auch, der die Möglichkeit ausschliesst, das Fresko der berühmten priscillianischen Madonna[3] dem Ende des 1. Jahrhunderts zuzuschreiben, da es sich zu sehr im Innern der Katakombe befindet. Wenn ich sodann die Deckenmalerei der Taf. 114 noch in das 3. Jahrhundert datire, so geschieht es nur mit Rücksicht auf die Gallerie, in der die Krypta liegt und welche durch die in ihr und in den benachbarten Strassen aufgefundenen Inschriften als vorkonstantinisch bestimmt wird. Dieses gilt auch von einigen andern Malereien, welche in das vorgeschrittene 3. Jahrhundert verwiesen sind.[4]

Bisweilen gesellt sich zu dem Fundorte ein mit einer datirten Inschrift versehenes Monument hinzu. In diesem Falle wird natürlich jeder Zweifel an der Datirung beseitigt. Die Monumente dieser Art versehen, wenn ich so sagen darf, den Dienst von Marksteinen, die das Jahr angeben, welches die Kunst auf ihrem Wege zurückgelegt hat. So thut es für das Fresko der «apostoli piccoli» in Santa Domitilla das Graffito, welches unter dem Konsulat des Philippus und Salia, d. i. im Jahre 348, an einem Grabe der Kammer gegenüber eingeschrieben wurde;[5] denselben Dienst erweisen für die Darstellung des Apostelkollegiums in Sant'Ermete die aus den Jahren 337 und 340 stammenden Epitaphien, die Bianchini in der Kammer dieses Freskos gefunden hat;[6] erweist für das Bild des Heilandes zwischen den vier Evangelisten in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus die Inschrift aus dem Jahre 340, welche an einem Grabe in unmittelbarer Nähe von ihm noch heute zum Theil haftet;[7] erweist für die Fresken des Arkosols des Weinbauers das Graffito aus dem Jahre 373, welches schon Bosio in einer nach dem Arkosol errichteten Kammer gelesen hat.[8] Für die Datirung des Venerandabildes sodann ist die Inschrift aus dem Jahre 356, die das Arkosol verschloss,[9] ein sicherer Fingerzeig, dass die Malerei entweder in dem folgenden Jahre oder kurz darauf ausgeführt wurde. Mit derselben Sicherheit können wir die Zeit der Fresken in der Region des Liberius umschreiben; denn die allmälige Entwicklung dieses Theiles der Kallistuskatakombe lässt sich an der Hand der daselbst zum Vorschein gekommenen Epitaphien[10] sehr genau verfolgen: in der Haupttreppe fand man ein regelmässiges, noch intaktes Grab aus dem Jahre 362 und einige Schritte

[1] Taff. 67 f.

[2] Taff. 72 f.

[3] Taff. 21 f.

[4] Taff. 108; 112, 1, u. 118, 2 u. 3.

[5] De Rossi, *Bullett.*, 1879, S. 137. Da die Fresken der benachbarten Krypta des Fossors Diogenes von derselben Hand herrühren, so sind auch sie in die nämliche Zeit zu datiren.

[6] *Praefatio in vitas Pontiff.*, III, S. 24 f.

[7] De Rossi, *Bullett.*, 1868, S. 13.

[8] Bosio, *R. S.*, S. 439; richtiger bei Armellini, *Cripta di Santa Emerenziana*, S. 69.

[9] De Rossi, *Bullett.*, 1875, S. 16.

[10] De Rossi, *R. S.*, III, S. 269.

weiter, in der Hauptgallerie, eine Inschrift aus dem Jahre 363; die erste Seitenstrasse lieferte eine aus dem Jahre 367, die zweite aus 374 und die letzte (ausgemalte) Kammer aus 376. Demnach wurden die von de Rossi veröffentlichten Gemälde,[1] von denen wir eines auf Taf. 243, 1 wiedergeben, um 370 ausgeführt. Diese datirten Monumente sind für die Chronologie von der grössten Wichtigkeit; denn ohne sie wären wir versucht, die meisten von den genannten Malereien infolge ihres Stiles für weit jünger zu halten, als sie es wirklich sind;[2] dadurch werfen sie zugleich ein deutliches Licht auf die stilistisch mit ihnen verwandten Fresken, für welche sich eine datirte Inschrift nicht beibringen lässt, und mahnen uns, auch bei der Datirung dieser den gleichen Massstab anzulegen. — Seltener sind die datirten Monumente aus der Zeit vor Konstantin. Ein solches besitzen wir, für die Kapelle des auf Taf. 66, 2 abgebildeten Guten Hirten, an dem Grabe des hl. Kornelius († 252), welches einige Jahre nach jener angelegt wurde und deshalb die Entstehungszeit des Freskos in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts hinaufrückt; besitzen wir für die Altersbestimmung des schönen Bildes der cinque santi (Taff. 110 f.) an der nur wenige Schritte von ihm entfernten Grabkammer des hl. Gaius, der im Jahre 296 starb, und an der gegenüberliegenden Doppelkrypta, welche, wie der Diakon Severus in seiner Inschrift berichtet, « mit Genehmigung des Papstes Marcellinus », also unter dem Pontifikat dieses Heiligen (296-303) errichtet wurde. Da die Krypta der cinque santi dasselbe Luminar mit der Doppelkammer theilt, so ist klar, dass auch sie aus der nämlichen Zeit stammt. Und dass wir das 3. Jahrhundert nicht überschreiten dürfen, beweist der Umstand, dass in der Kammer des Patricius, welche chronologisch auf die des Diakons Severus folgt, noch in dem Jahre 300 begraben wurde.[3] Endlich sei für die hohe Kammer an der Haupttreppe in Domitilla das aus dem Jahre 325 stammende Epitaph erwähnt,[4] welches noch heute ein Grab im Boden der Gallerie verschliesst. Letztere war also schon damals so mit Gräbern angefüllt, dass man, um neue bereiten zu können, den Boden benutzen musste. Die beträchtliche Länge der Gallerie, welche mit einer grossen Zahl von Leichen bevölkert wurde, nöthigt uns, die Anlage der Kammer und ihre Ausmalung in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts anzusetzen.[5] Dieses ist für das Vorkommen der männlichen Dalmatik von grosser Wichtigkeit, denn unter den Darstellungsgegenständen der Malereien der Krypta befindet sich ein mit der Dalmatik bekleideter Orans.

Ein weiteres chronologisches Indiz liefert der Stuck, und zwar sowohl die Qualität als auch die Zahl seiner Schichten. Ein Bild, das auf dem einschichtigen Stuck gemalt ist, kann nach den von mir gewonnenen Resultaten nicht vor der Mitte des 3. Jahrhunderts angefertigt worden sein, denn der Stuck bestand in dieser Periode immer aus zwei Lagen. Die auf einer Stucklage ausgeführten Fresken, welche dem vorgeschrittenen 3. Jahrhundert zugeschrieben werden können, sind übrigens so selten,

[1] De Rossi, a. a. O., Taff. XXXV, XXXVII und XXXVIII.

[2] Taff. 152; 154, 2; 155, 2; 197, 1; 198 f. u. 240.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, S. 120 u. 134.

[4] De Rossi, *Inscriptiones*, I, S. 35.

[5] Taff. 43, 3; 84, 1, u. 85, 2.

dass wir sie als Ausnahmen zu betrachten haben.[1] Demnach deutet der einschichtige Stuck vorzugsweise auf das 4. Jahrhundert hin.

Bei der Malerei als solcher ist für die chronologische Bestimmung zunächst die Art ihrer Ausführung massgebend, vorausgesetzt dass sie von einem wirklichen Maler und nicht etwa von einem Anstreicher oder Maurer herrührt. Denn in einem solchen Falle hört jede Beurtheilung auf. Wie es in Pompeji Bilder gibt, die man wegen ihres Stiles in das 4. Jahrhundert versetzen würde,[2] so sieht man auch in den Katakomben Malereien, deren Ausführung weit hinter der Zeit, der sie angehören, zurücksteht. Niemand würde z. B. die Dekoration der Gallerie hinter der cappella greca für vorkonstantinisch halten, und doch befindet sie sich auf Mauern, welche älter sind als die Kapelle. Ebenso armselig ist die Ausschmückung einer Kammer, welche in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts unweit der Basilika der hl. Petronilla angelegt wurde; stünde dieses nicht aus lokalen Gründen fest, so würde man sie unbedenklich in die Periode des Friedens datiren. Derartige Produkte gehören indess zu den Ausnahmen. In der Regel lässt sich schon aus dem Stil ein Schluss auf das Alter des Gemäldes machen. Auch hier gilt der Satz: Je älter ein Bild, desto besser die Ausführung. Diese äussert sich besonders in einer leichten, delikaten Farbengebung und in der Korrektheit der Zeichnung, gegen welche in der ersten Zeit gewöhnlich weniger verstossen wird; die Figuren sind von gutem Verhältniss und entsprechen in ihrer Bewegung der dargestellten Handlung. Mängel zeigen sich allerdings schon in der älteren Zeit; ungünstig wirkt es z. B., wenn die Figuren aus der Scene herausschauen, wo sie den Blick vor sich oder seitwärts gerichtet haben müssten. Dadurch erhalten jene Gestalten einen naiven Anstrich, der mit dem Ernst der dargestellten Handlung mitunter nicht recht zu vereinbaren ist. Die Mängel häufen sich seit der Mitte des 3. Jahrhunderts, und besonders in der allerletzten Periode der Katakomben; da finden sich bisweilen sehr grobe Fehler in der Zeichnung wie auch Verstösse gegen die Farbengebung: es kommt vor, dass man selbst grüne Lichter in das Inkarnat setzt. Die Umrisslinie, welche man bis dahin, auch bei geringster Durchbildung der Details, verschwinden liess, bleibt nun bestehen und ist oft breit und von dunkler Farbe, wodurch die Figuren etwas Schwerfälliges annehmen. Dieser Nachtheil wird noch durch die breiten Borten, welche die Scenen umrahmen, vermehrt. Den Unterschied zwischen den älteren und späteren Werken erkennt man am besten, wenn man die Deckenmalereien mit einander vergleicht.

Ganz sichere Kriterien fliessen der Chronologie aus der Art und der Verzierung der Gewänder zu. Die ärmellose Männertunika finden wir, um die Hauptpunkte zu berühren, fast nur auf Gemälden vor dem 3. Jahrhundert; auf das 3. weist die Dalmatik von der ursprünglichen Form; die barocke Paenula und die Dalmatik mit den unverhältnissmässig breiten Ärmeln genügen, um das Fresko als dem 4. Jahrhundert angehörig zu bestimmen. In den zwei ersten Jahrhunderten zeigen sodann

[1] Taff. 114 f. u. 116, 2.

[2] Vgl. De Rossi, *Bullett.*, 1894, S. 73.

die Gewandstücke entweder keine Verzierung oder höchstens den schmalen Klavus; die runden Purpurflecke erscheinen, vereinzelt, seit der zweiten Hälfte des 3. und werden erst im 4. häufig verwendet; in das 4. Jahrhundert gehören endlich auch die Figuren, deren Tunika oder Pallium mit der crux gammata, oder deren Tunika mit dem Lorum und den Achselsegmenten verziert ist. Überhaupt lässt sich jetzt, dank den Gewandstudien, zwischen den Gemälden der zwei ersten und denen der folgenden Jahrhunderte eine schärfere Grenze ziehen, als es bisher möglich war.

Zu diesen allgemeinen Merkmalen, die für alle Malereien geltend gemacht werden können, gesellen sich öfters, aber erst in der Periode des Friedens, noch besondere Kriterien, welche die Beweiskraft der ersteren vermehren. Solche sind die Monogramme Christi, der Nimbus und die Zuhilfenahme der Architektur zu der Dekoration der Kammern. Von dem letzteren Brauch kennt man bis heute nur ein Beispiel aus vorkonstantinischer Zeit;[1] die übrigen gehören dem vorgeschrittenen 4. Jahrhundert an. Die Besitzer jener Kammern haben sich mit der Malerei allein nicht mehr begnügt; sie suchten ihren Grabstätten durch Säulen, Pilaster, Friese und Konsolen ein gefälligeres Aussehen zu verschaffen, was aber nur in einem Falle, bei dem Arkosol der Hauptkrypta der Böttcher in Santa Priscilla, gelungen ist. Die Beispiele dieser Verbindung der Architektur mit der Malerei sind übrigens nicht zahlreich; sie finden sich fast sämmtlich auf unseren Tafeln.[2]

Von Monogrammen kommen in der Regel die zwei Hauptformen, ☧ und ⳨, vor, welche sich bekanntlich aus den beiden Anfangsbuchstaben des Namen Christi, XP(ιστός), zusammensetzen. Ersteres wurde isolirt gewöhnlich erst in der Zeit nach Konstantin angebracht; es ist in Prätextat zwischen zwei Tauben, im coemeterium maius neben der Madonna mit dem Jesuknaben, in Santa Domitilla über einer Orans, in San Callisto an der Front eines Arkosols, in Markus und Marcellianus auf dem Fresko der Evangelisten zu beiden Seiten des Heilandes und in Santa Ciriaca über einem Magier, zur Andeutung des Sternes, gemalt.[3] Die zweite Form des Monogrammes, die man die spätere zu nennen pflegt,[4] sehen wir, in Verbindung mit den apokalyptischen Buchstaben AΩ, zweimal auf dem Deckengemälde des «cubicolo dei santi» in der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus, und zwar einmal über dem Haupte des Heilandes und dann über dem des «Agnus Dei».[5] Thatsächlich ist dieses Fresko jünger als die übrigen, denn es stammt aus dem Ende des 4. oder dem An-

[1] Taff. 114 f.

[2] Taff. 115; 151; 180; 202 u. 229.

[3] Taff. 154, 2; 162, 2; 207; 241 u. 251.

[4] Ein Beispiel dieses Monogrammes aus vorkonstantinischer Zeit kam in dem unteren Stockwerk der Priscillakatakombe zum Vorschein (de Rossi, *Bullett.*, 1892, Taf. IV, 1, S. 122 ff.); es ist mit Mennig auf einer Ziegelplatte gemalt. Dieselbe Katakombe besitzt auch drei Grabplatten, welche die apokalyptischen Buchstaben AΩ isolirt bringen; eine von ihnen stammt aus dem 2., die beiden andern aus dem 3. Jahrhundert (de Rossi, *Bullett.*, 1886, S. 62; 1892, S. 105; die dritte noch unedirt). In der nachkonstantinischen Zeit scheinen die apokalyptischen Buchstaben stets mit einem der Monogramme Christi verbunden worden zu sein; das älteste bisher bekannte Beispiel bietet eine in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus gefundene Inschrift aus dem Jahre 340 (de Rossi, *Bullett.*, 1868, S. 13).

[5] Taf. 252.

fang des 5. Jahrhunderts. Bildet bei diesen Monumenten das «signum Christi» einen Bestandtheil der Malerei selbst, so findet es sich bei den auf Taff. 143, 1, und 212 reproducirten Fresken an einem der benachbarten Gräber. Es liegt auf der Hand, dass das Monogramm auch hier seinen Werth als chronologisches Merkmal voll und ganz beibehält. Schliesslich sei noch erwähnt, dass auf einem Gemälde des 3. Jahrhunderts der Stern der Magier, entsprechend der Zeit, der das Bild angehört, die vorkonstantinische Form des Monogrammes, ⳩, hat, welches aus den Anfangsbuchstaben der beiden Namen I(ησοῦς) X(ριστός) besteht.

Der Nimbus,[1] d. h. die um den Kopf gemalte kreisrunde Scheibe, hat in der Katakombenmalerei bis in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts hinein zumeist nur dekorative Bedeutung oder er dient zu einer gewissen Hervorhebung dessen, dem er gegeben wird. Er ziert zunächst die Ornamentköpfe, dann erscheint er, je einmal, als Auszeichnung des Helios, eines Speisenden, eines Puttos und eines Milchtopfes. Als wirkliches Attribut, als Heiligenschein wurde er, wie das Bild Christi zwischen den Evangelisten beweist, kurz vor 340 eingeführt. Denn in der Nachbargallerie, welche nach der Krypta der Evangelisten angelegt wurde, ist noch heute ein Stück einer Inschrift aus dem Jahre 340 an dem Grabe zurückgeblieben. Ungefähr aus der gleichen Zeit stammen die auf Taff. 205 f. wiedergegebenen Fresken, die wenig von der Härte der späteren Malereien an sich haben. Aber auch die Darstellung der «apostoli piccoli» und die Dekoration der Krypta des Fossors Diogenes (Taff. 154, 2; 155, 2, und 180) sind aus dem oben S. 123 angegebenen Grunde, trotz ihrer mangelhaften Ausführung, vor das Jahr 350 anzusetzen. Doch die Mehrzahl der Malereien mit dem Nimbus gehört den auf die Mitte folgenden Decennien, eine (Taff. 252 ff.) sogar dem Ende des 4. oder dem Anfang des 5. Jahrhunderts an. Bei zwei Arkosolien konnten wir die Zeit um 370 für die Entstehung ihrer Fresken angeben;[2] dasselbe gilt von einem dritten, welches in einer Region lag, wo Inschriften aus den Jahren 370, 372, 373 und 380 zum Vorschein kamen.[3]

Die Maler gebrauchten den Nimbus in der Periode der Bestattung in den Katakomben ausschliesslich für den Heiland, sei es dass er in seiner wirklichen Gestalt oder im Symbol als «agnus Dei» abgebildet ist. Ich sage ausschliesslich, wiewohl auf einem Fresko in Santa Domitilla, welches die drei Jünglinge im Feuerofen darstellt, der beschützende Engel den Nimbus hat.[4] Denn nach einer im Alterthum weit verbreiteten Ansicht über die Theophanien im Alten Bunde erkannte man auch in diesem Engel Christus. Wie bemerkt, besteht der Nimbus gewöhnlich aus einer kreisrunden Scheibe, welche meistens bläulich grün und von einer dunkleren Kontur umrissen ist; einmal hat er die Form eines einfachen, einmal die eines doppelten Reifens.[5] Er wurde natürlich nicht überall gleich mit derselben Regelmässigkeit angebracht; als ein

[1] Einige gute Bemerkungen über den Nimbus bringt Marangoni, *Cose gentilesche*, S. 140 ff.

[2] Vgl. S. 123 f.

[3] Taff. 241 f.; vgl. de Rossi, *Bullett.*, 1864, S. 45.

[4] Taf. 231, 1.

[5] Der viereckige Nimbus, der zumeist — nicht immer — Lebenden verliehen wurde, kommt in den Katakomben nicht vor.

nebensächliches Detail blieb er dem Gutdünken der Maler überlassen. Daher hat seine Abwesenheit nicht den nämlichen Werth für die Chronologie wie seine Anwesenheit; ein Christusbild ohne Nimbus kann unter Umständen aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammen. Beachtenswerth ist, dass die Maler den Heiligenschein von den Darstellungen der Wunder fast gänzlich[1] ausgeschlossen haben; er fehlt auch stets auf den Fresken, welche Christus als Kind oder als Knaben auf dem Schosse seiner Mutter schildern. Der Grund liegt in dem Princip, an dem einmal angenommenen Bilde keine Veränderung vorzunehmen.

Wir kennen bis jetzt zweiundzwanzig aus der Zeit der Bestattung stammende Malereien, auf denen der Nimbus als Attribut angebracht ist; von diesen vertheilen sich fünf auf Santa Ciriaca,[2] eines auf das coemeterium maius,[3] eines auf Prätextat,[4] zwei auf San Callisto,[5] eines auf Santa Sotere,[6] zwei auf Santi Marco e Marcelliano,[7] zwei auf San Sebastiano,[8] vier auf Santa Domitilla,[9] eines auf Santa Priscilla,[10] eines auf Sant'Ermete[11] und zwei auf Santi Pietro e Marcellino.[12] Nachdem der Nimbus durch mehr denn hundert Jahre als Attribut Christi gedient, wurde er von den Künstlern auch auf die Heiligen übertragen. Dieses geschah zu Ende des 5. Jahrhunderts, aus dem sich einige Fresken erhalten haben. Es sind dies die Darstellungen der heiligen Miles und Pumenius, Marcellinus, Pollion und Petrus in der Katakombe des Ponzian.[13] Seitdem war es nothwendig, den Nimbus Christi irgendwie kenntlich zu machen, um ihn von demjenigen der Heiligen zu unterscheiden; die Künstler halfen sich dadurch, dass sie das Kreuz in denselben hineinzeichneten. Zwei der ältesten Beispiele des Kreuz-Nimbus liegen in dem schönen Gemälde der Generosakatakombe und in dem weiter oben (S. 84 f.) beschriebenen Fresko vor, welches die Krönung der heiligen Abdon und Sennen schildert; jenes dürfte aus dem 6., dieses aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammen.[14]

Schliesslich sei noch erwähnt, dass auch der Inhalt des Gemäldes und die Form seiner Darstellung ein chronologisches Indiz abwerfen kann. Obgleich wir nur einen Bruchtheil des altchristlichen Bilderschatzes besitzen und nicht wenige Katakomben noch unzugänglich sind, so lässt sich doch schon jetzt mit Bestimmtheit sagen, dass einzelne Scenen, z. B. die wunderbare Brodvermehrung, welche Christus mit dem Stabe vornimmt, nicht vor dem 3., andere nicht vor dem 4. Jahrhundert gemalt wurden: so die Übergabe des Gesetzes an Petrus, die Verläugnung Petri, Christus zwischen den

[1] Eine Ausnahme macht die Auferweckung des Lazarus, welche wir auf Taf. 250, 1 wiedergeben; auch in der Scene der Verläugnung Petri (Taf. 242, 1) hat Christus den Nimbus.

[2] Taff. 205 f. u. 241 f.; Wilpert, *Jungfrauen*, Taf. II, 2.

[3] Taf. 245, 2.

[4] Taff. 181, 1; 251.

[5] Taf. 243, 1; De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XXXVIII.

[6] Taf. 210.

[7] Taff. 153, 2; 162.

[8] De Rossi, *Bullett.*, 1877, Taff. I-II (vgl. *Röm. Quartalschr.*, 1894, drittes Supplementsheft, Taf. I).

[9] Taff. 155, 2; 181, 2 (jetzt zerstört); 225, 1; de Rossi, *Bullett.*, 1879, Taff. I-II.

[10] Taf. 250, 1.

[11] Taf. 247.

[12] Taf. 252.

[13] Taf. 255.

[14] Taf. 261 f. und 258.

beiden Apostelfürsten und jene Art der wunderbaren Brod- und Fischvermehrung, bei der Christus seine Hände segnend über die Brode und Fische breitet, die ihm zwei Apostel darreichen. Hier, bei diesen letzten Scenen, berührt sich die coemeteriale Malerei mit der Sarkophagskulptur, ihrer Erbin, welche in Rom erst in der Zeit des Friedens zur vollen Entfaltung gelangt ist. Alle diese Scenen sind nämlich in der Sarkophagskulptur ein beliebtes Sujet, während sie auf den Malereien der Katakomben seltener vorkommen, zum Theil Unika sind. Die Skulptur mit ihrem breiten, schildernden Ton der Darstellung liebte es auch, dem symbolisch-lakonischen Princip der Malerei der drei ersten Jahrhunderte entgegen, in ihre Kompositionen selbst untergeordnete Persönlichkeiten aufzunehmen, wie die Juden in das Quellwunder, den Heizer in die Scene der drei Jünglinge im Feuerofen u. s. f. Wenn wir daher auch bei Gemälden auf die gleiche Eigenthümlichkeit stossen, so können wir meistens versichert sein, dass dieselben dem 4. Jahrhundert angehören. Bei den Darstellungen des Guten Hirten insbesondere deuten der über die Schultern geworfene Mantel und die alicula auf das 3. und 4. Jahrhundert, und bei denen der Madonna, welche, von der Verkündigungsscene abgesehen, immer mit ihrem göttlichen Sohne vereint auftritt, liegt in der äusseren Fassung des letzteren ein werthvoller chronologischer Anhalt, denn in der älteren Zeit ist der Heiland als nacktes Kind abgebildet; die Fresken, auf denen er als Knabe und bekleidet erscheint, stammen erst aus dem vorgeschrittenen 3. und aus dem 4. Jahrhundert. Das 4. Jahrhundert müssen wir endlich auch für jene Bilder, auf denen die aus den Wolken ragende Hand Gottes vorkommt, annehmen.

Die von dem Fundort unabhängigen Kriterien sind demnach kurz die folgenden:

1) In dem 1. und 2. Jahrhundert ist der Stuck von vorzüglicher Qualität und besteht aus zwei Schichten; die Tunika der Männer ist ärmellos oder hat kurze Ärmel; als Verzierung der Gewänder dient höchstens der schmale Klavus.

2) Im 3. Jahrhundert hat der Stuck, einige Ausnahmen abgerechnet, ebenfalls noch zwei Schichten; es kommt die männliche Tunika mit langen Ärmeln auf und die Dalmatik hat die ursprüngliche Form; bei Frauengestalten verschwindet sowohl die ärmellose als auch die mit kurzen Ärmeln versehene Tunika.

3) Im 4. Jahrhundert ist der Stuck — die Katakomben der heiligen Kallistus und Petrus und Marcellinus ausgenommen in der Regel einschichtig; die Paenula nimmt gewöhnlich die barocke Form an und die Männertunika erhält öfters das Lorum mit den Schultersegmenten; die Dalmatik hat mitunter unverhältnissmässig breite Ärmel und die Frauen werden mit allerlei Zierrathen ausgestattet; es erscheinen Monogramme Christi und die Hand Gottes; die Architektur wird zur Ausschmückung der Grabstätten herangezogen und kurz vor 340 findet sich auch der Nimbus ein.

Diese Kriterien sind es, von denen wir uns bei der Bestimmung der Entstehungszeit eines Gemäldes leiten lassen. Manche von ihnen sind, für sich allein genommen, unzureichend, um eine zuverlässige Datirung zu ermöglichen; die Summe aller oder meh-

rerer zusammen setzt uns jedoch in den Stand, das Alter der Fresken, wenn nicht nach Jahren und Jahrzehnten, so doch wenigstens nach Jahrhunderten oder nach halben Jahrhunderten gewöhnlich mit voller Gewissheit festzustellen. Um die Zuverlässigkeit dieser Kriterien zu zeigen, wird es genügen, die Probe an einigen Beispielen zu machen.

II.

Anwendung der Kriterien auf einige hervorragende Malereien.

1. Die Fresken der Hypogäen der Flavier und Acilier sowie der Krypta unter dem grossen Luminar in Santa Domitilla[1] enthalten so viele und so offenkundige Reminiscenzen an die Antike, dass man sie, auch ohne die Geschichte des Fundortes zu kennen, in das 1. Jahrhundert datiren muss. Herr Prof. Mau, der beste Kenner der pompejanischen Wandmalereien, hat sie bei ihrer Besichtigung denn auch unbedingt in diese Zeit hinaufgerückt. Die genannten Hypogäen gehörten historischen Persönlichkeiten aus dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts: das eine der Flavia Domitilla, der Nichte Vespasians; das andere dem Acilius Glabrio, der im Jahre 91 mit Traian Konsul war und kurz nachher als Opfer der domitianischen Verfolgung fiel. Die Grossartigkeit ihrer Anlage rechtfertigt die Namen, die sie tragen: hier, bei den Aciliern, eine lange, mit hartem Marmorstuck ausgekleidete und ausgemalte Gallerie, welche in eine ungewöhnlich grosse Kapelle, die Grabstätte des Märtyrers, mündet; dort, bei den Flaviern, zunächst eine ähnliche, nur ungleich reicher ausgeschmückte und mit grossen Nischen versehene Gallerie, deren Eingang die Abtragung einer Seite des Hügels, in dem sie ausgegraben ist, nothwendig machte; dann eine geräumige Krypta, welche den schönsten Marmorstuck der Katakomben besitzt und zu der eine grandiose Treppe von 64 Stufen führt. So kostspielige Grabstätten konnten natürlich nur reiche Familien, wie eben die Acilier und Flavier, anlegen. Zeigen die Fresken der drei Hypogäen in der Form den unmittelbaren Zusammenhang mit der heidnischen Kunst, so bietet auch ihr Inhalt wenig Christliches; der Gute Hirt, Daniel und Noe sind die einzigen[2] Darstellungen, an denen wir die christliche Grabstätte erkennen; die übrigen Sujets liessen sich ebenso gut für Kolumbarien verwenden. Auch das entspricht wieder dem faktischen Sachverhalt; im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts konnte sich eine selbständige christliche Kunst noch nicht gebildet haben, denn dazu war die Zeit zu kurz; es ist vielmehr wahrscheinlich, dass die meisten dieser ersten Schöpfungen von heidnischen Künstlern herrühren. Wie wir die Fresken der drei Hypogäen also auch immer betrachten mögen, alles vereinigt sich, um ihre Datirung in das 1. Jahrhundert als eine gesicherte hinzustellen.

[1] Taff. 1-7; 8, 1; 9-11; 12, 1 u. 4.

[2] Nach den Lücken zu urtheilen, wurden in dem Hypogäum der Flavier nur wenige Fresken, die einen christlichen Gegenstand darstellen konnten, zerstört.

2. Nicht weniger gesichert ist die Altersbestimmung der Malereien der cappella greca und der Doppelgruft im Hypogäum der Lucina,[1] welche nach dem Urtheile der Archäologen aus dem 2. Jahrhundert, und zwar eher aus der ersten als aus der zweiten Hälfte, stammen. Auf geschichtliche Zeugnisse können wir uns hier zwar nicht berufen; denn beide Grabstätten wurden in einem solchen Zustande der Verwüstung aufgefunden, dass auch nicht ein einziges Fragment einer Inschrift, die über die ersten Besitzer derselben hätte Auskunft geben können, an der Stelle verblieben ist.[2] Doch genügen sich die Malereien selbst, weil unter ihnen mehrere Figurendarstellungen sind: der Stuck ist zweischichtig und die Farben vorzüglich, die Tunika der Männer und Frauen hat keine oder nur kurze Ärmel und weist als Verzierung höchstens den schmalen Klavus auf; bei den Fresken der cappella greca liegt sodann in der Haartracht der Frauen ein chronologisches Indiz vor, das uns ermächtigt, in der Datirung bis in die Zeit Traians-Hadrians, an welche auch die eucharistische Darstellung unter der Form der Brodbrechung mahnt, hinaufzugehen.

3. Ein Vergleich der Fresken der cappella greca mit denen der Passionskrypta in der Katakombe des Prätextat ergibt, dass zwischen beiden eine grosse Verwandschaft[3] besteht. Also auch für diese muss die Entstehungszeit in die ersten Decennien des 2. Jahrhunderts angesetzt werden. Die Thatsache ferner, dass die Architektur der spelunca magna, in welcher die Kapelle des hl. Januarius liegt, vollständig derjenigen gleicht, welche wir an dem von Herodes Attikus zu Ehren seiner ersten Gemahlin Annia Regilla erbauten Mausoleum bewundern, ist für uns ein Fingerzeig, dass die genannte Kapelle in der nämlichen Zeit, d. h. kurz nach der Mitte des 2. Jahrhunderts, angelegt und ausgemalt wurde.[4]

4. Durch seine genauen topographischen Untersuchungen über die Katakombe des hl. Kallistus gelangte Michele Stefano de Rossi zu dem Resultat, dass die zwei ältesten Sakramentskapellen A 2 und A 3 spätestens um das Jahr 180 errichtet wurden.[5] Diese Untersuchungen sind selbständiger Natur und gänzlich unbeeinflusst von den Forschungen des Meisters, zu denen sie bis zu einem gewissen Grade sogar in Widerspruch stehen.[6] Ihre Richtigkeit wird durch die von den Fresken gebotenen Kriterien, welche mit denen der cappella greca und der Lucinagruft identisch sind, bestätigt, nämlich durch den zweischichtigen guten Stuck, die ausgezeichneten Farben, die Tunika mit kurzen Ärmeln und den fast vollständigen Mangel der Gewandverzierung.

5. Die Männertunika mit langen Ärmeln haben wir, von der orientalischen Tracht abgesehen, in den zwei ersten Jahrhunderten nirgends vorgefunden; kaum sind wir im 3. Jahrhundert angelangt, so begegnet sie uns auf Schritt und Tritt. Man

[1] Taff. 13 f.; 15, 1; 16; 24 f.; 26, 1; 27, 1; 28; 29, 1.

[2] Man hat zwar die cappella greca wie auch die Krypta der Lucina mit Persönlichkeiten, welche die Tradition in die apostolische Zeit versetzt (Priscilla und Lucina-Pomponia Graecina), in Verbindung gebracht, ist aber bis jetzt nicht über Hypothesen hinausgekommen.

[3] Taff. 17-20.

[4] Taff. 31, 2; 32-34.

[5] Taff. 26, 2 u. 3; 27, 2 u. 3; 29, 2; 38 f.; 40, 3; 41, 1-3.

[6] Vgl. meine *Sakramentskapellen*, S. 30 f.

betrachte z. B. die Fresken, welche in Santi Pietro e Marcellino von der ältesten Künstlerfamilie, im Laufe der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts bis über die Mitte hinaus angefertigt wurden.[1] In dem cubiculum duplex und in der Krypta der Madonna tragen sie Christus, Moses, Noe der Gute Hirt und die männlichen Oranten, letztere mit eng anliegenden Ärmeln. Die weiblichen Oranten sind daselbst mit der Dalmatik von der ursprünglichen Form bekleidet.

6. Die gleiche Vertheilung der Gewänder traf auch der Künstler, der in Santa Priscilla die Kapelle der Einkleidung ausgemalt hat.[2] Während aber in den ältesten Krypten von Santi Pietro e Marcellino die Verzierung sich hauptsächlich auf den schmalen Klavus beschränkt, ist hier, an dem Schleier und der Purpurdalmatik der Orans, der erste Schritt zu jener reichen Ausstattung gethan, welche erst in der Periode des Friedens zu ihrer Herrschaft gelangte. Das Bild bezeichnet somit einen Wendepunkt in der Malerei der Katakomben; es steht an der Grenze zwischen den einfachen Werken der früheren Zeit und denen des immer mehr zunehmenden Verfalles, in welchem die Künstler die Schönheit ihrer Gestalten durch allerlei dekorative Beigaben zu erhöhen suchten. Aus diesem Grunde wird man die Entstehung der Malereien der Einkleidungskrypta, trotz mancher Vorzüge, in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts ansetzen müssen.

7. Die Maler der Krypta der Nunziatellakatakombe[3] haben die Dalmatik zum ersten Male männlichen Oranten gegeben. Hier sehen wir auch schon das Lorum, aber noch ohne die runden Schultersegmente, mit denen es seit dem 4. Jahrhundert so häufig erscheint. Dieses Detail zwingt uns, die Fresken der Nunziatellakatakombe ebenfalls der zweiten Hälfta des 3. Jahrhunderts zuzuschreiben.

8. In einer über der Krypta des hl. Eusebius befindlichen Gallerie, deren Anlage auf Grund der Inschriften und der benachbarten Krypten nach de Rossi in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts fällt, liegt das Arkosol, welches die auf Taff. 51, 2; 86 u. 87, 1 wiedergegebenen Darstellungen enthält. Die Gewandung der Figuren rechtfertigt diese Datirung in vollstem Masse: der Gute Hirt trägt den Schulterkragen, und seine Tunika ist mit zwei runden Segmenten verziert. Letztere Art, die Kleider zu dekoriren, war in Afrika schon zur Zeit Tertullians in Gebrauch; in der Malerei der Katakomben zeigt sie sich dagegen nur selten an Monumenten, die noch dem 3. Jahrhundert angehören; eingebürgert hat sie sich — und das Gleiche gilt von dem Schulterkragen — erst in der Friedensperiode. Die Fresken unseres Arkosols bieten demnach das älteste Beispiel sowohl für die runden Segmente als auch für die alicula des Guten Hirten.

9. In der reichen Dalmatik der verschleierten Jungfrau, in dem Lorum des Orans und in den runden Segmenten mit der alicula des Guten Hirten haben sich die ersten Vorboten des nahenden 4. Jahrhunderts gezeigt; das Gemälde der cinque santi bringt

[1] Taff. 57; 58, 1; 59, 2; 60 f.; 62, 2; 63, 1; 64, 2-4; 65; 67 ff.

[2] Taff. 78-81; 82, 2.

[3] Taff. 74 f.; 76, 1, u. 77, 1.

uns an die Schwelle desselben,[1] denn es wurde, wie wir gezeigt haben,[2] in den ersten Jahren des Pontifikats des hl. Marcellinus angefertigt. Thatsächlich weisen alle Kriterien auf diese Zeit hin. Der Stuck besteht zwar noch aus zwei Schichten, die obere ist jedoch nicht viel besser als die der «ostrianischen» Fresken des 4. Jahrhunderts; die Dalmatik der Frauen hat den breiten bestickten Klavus und die Tunika der Männer die runden Achselsegmente und Besätze an den Ärmeln wie an dem unteren Saume.

10. Noch spätere Indizien bieten die Malereien des «ostrianischen» Arkosols mit der Darstellung der Madonna:[3] die Ärmel der Dalmatik überragen die ursprüngliche Breite, die Tunika des Christusknaben und des Orans zeigt den dreieckigen Halsausschnitt, die des letzteren ausserdem noch das Lorum mit den Achselsegmenten; hierzu kommen, als Zeichen der Friedenszeit, die konstantinischen Monogramme Christi und der einschichtige Stuck. Die meisten dieser Kriterien, vor allen den einschichtigen Stuck, nehmen wir auch an dem Bilde der Madonna mit den vier Magiern in Santa Domitilla[4] wahr: ein Beweis, dass dieses nicht sehr viel älter als das «ostrianische» Fresko ist. Immerhin zeigt es eine grössere Leichtigkeit in der Ausführung und eine grössere Einfachheit in der Austattung der Madonna. Wenn wir also auf Grund der genannten Kriterien beide Malereien in das 4. Jahrhundert verweisen müssen, so wird die Entstehungszeit bei jener um die Mitte, bei dieser in die erste Hälfte anzusetzen sein.

11. Wie schon oben (S. 124 f.) gesagt wurde, dürfen wir die Fresken, die auf einem einschichtigen Stuck ausgeführt sind, mit wenigen Ausnahmen als Werke der Periode des Friedens betrachten. Wo es sich jedoch um zwei Stucklagen handelt, kann die Datirung bisweilen mit Schwierigkeiten verbunden sein. So war ich lange Zeit geneigt, für die Malereien eines Theiles der Region der Agapen in Santi Pietro e Marcellino[5] mit de Rossi das Ende des 3. Jahrhunderts in Anspruch zu nehmen, bis die Entdeckung eines mit der barocken Paenula bekleideten Orans[6] in einer Haupt-Krypta der fraglichen Region die Entstehung dieser Fresken endgültig in das 4. Jahrhundert fixirt hat. Diese Gewandform ist nämlich ein untrügliches Zeichen einer relativ späten Zeit. Wir finden sie, um mit dem sichersten Beispiel zu beginnen, bei dem auf Taf. 210 abgebildeten Orans des Deckengemäldes, dessen Mitte das mit dem Nimbus versehene Brustbild des Heilandes einnimmt, also auf einem Fresko des 4. Jahrhunderts. Mit dieser Zeit harmonirt der paenulatus einer Kammer, welche nicht weit von einem Graffito aus dem Jahre 340 liegt[7] und etwas später, kurz nach 350, errichtet wurde;[8] harmoniren ferner der Paenulaträger aus dem coemeterium maius[9] und diejenigen eines schon seit Bosio bekannten Deckenbildes aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts.[10] Die aufgezählten Beispiele bestimmen mich zu der Annahme,

[1] Taff. 110 f.
[2] Siehe oben, S. 124.
[3] Taff. 163, 2; 164, 1; 207-209.
[4] Taff. 116, 1, u. 141.
[5] Taff. 156; 157, 1; 158, 2; 159; 160, 2, u. 161.
[6] Taf. 160, 1.
[7] De Rossi, *Inscript.*, I, S. 46, n. 57.
[8] Taf. 185, 2. Von demselben Maler stammt auch das Deckengemälde der Taf. 217, welches zwei mit der barocken Paenula bekleidete Oranten bietet.
[9] Taf. 118, 1.
[10] Taf. 233.

dass die barocke Paenula erst in der Periode des Friedens aufgekommen ist; deshalb können auch die Fresken der Region der Agapen in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus nicht vor dieser Zeit entstanden sein. Die sonstigen Kriterien der fraglichen Malereien, namentlich der starke Gebrauch der Schultersegmente, stehen hiermit im besten Einklang.

12. An einigen von den bisher citirten Fresken lässt sich die Beobachtung machen, dass die Ärmel der Dalmatik mit der Zeit breiter werden. Bei den Gestalten aus dem ganzen 3. Jahrhundert haben sie eine Breite, die im richtigen Verhältniss zur Länge des Gewandes steht;[1] etwas breiter sind sie schon bei einigen aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammenden Gestalten;[2] bei der Veneranda endlich, welche nach 356 gemalt wurde, ist das rechte Mass überschritten:[3] ihre Breite beträgt fast die Hälfte der Länge des ganzen Gewandes. Demnach, kann uns bisweilen auch die Form der Dalmatik in der chronologischen Schätzung der Fresken unterstützen. Bei der Dalmatik der Grata[4] kommt zu der aussergewöhnlichen Ärmelbreite in den Fransen ein ebenfalls spätes Anzeichen hinzu. Da dieses Fresko jedoch auf einem zweischichtigen Stuck und mit guten Farben gemalt ist und in der Ausführung noch eine gewisse Leichtigkeit verräth, so dürfen wir es etwa der Mitte des 4. Jahrhunderts zuschreiben. Die Richtigkeit dieser Datirung bestätigen die zwei mit einer befransten Dalmatik bekleideten Oranten,[5] welche in dem Arkosol des Zosimianus vor dem Heiland, der durch den Nimbus ausgezeichnet ist, stehen.

13. Das Fresko der Veneranda[6] markirt in seiner harten Linienführung einen weiteren Schritt in dem Verfalle der altchristlichen Malerei. Die Werke der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts bereiten diesen Schritt vor; schon in ihnen werden die Konturen kräftig hingesetzt und in keiner Weise verarbeitet: ein Nachtheil, der in der folgenden Zeit in einem solchen Grade zunimmt, dass das an der äussersten Zeitgrenze der Katakomben stehende Bild, welches die hll. Petrus, Marcellinus, Tiburtius und Gorgonius in der Glorie bei Christus darstellt,[7] bei einigen Archäologen unbedenklich für «byzantinisch» gilt,[8] während es echt römisch ist und in der letzten Periode der unterirdischen Bestattungsweise, um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert, gemalt wurde. Christus und das Lamm Gottes tragen den Nimbus, der den Apostelfürsten und den übrigen Heiligen noch vorenthalten ist; das Monogramm Christi hat, der späteren Zeit entsprechend, nicht die konstantinische Form, sondern die des monogrammatischen Kreuzes und ist mit den apokalyptischen Buchstaben A Ω verbunden. Wer von dem durchaus römischen Charakter unseres Bildes nicht überzeugt sein sollte, der werfe einen Blick auf Taf. 251, welche die Fresken des Arkosols der Celerina wiedergibt. Obgleich diese Malereien, wie die Form des Monogrammes Christi nahelegt, um einige

[1] Taff. 75; 80; 84; 88; 110 u. 116, 2.

[2] Taff. 138; 141; 174, 1.

[3] Taf. 213.

[4] Taf. 62, 1.

[5] Taff. 205 f.

[6] Vgl. auch Taff. 214 u. 216.

[7] Taff. 252 ff.

[8] Mit der Bezeichnung «byzantinisch» will man hier nur sagen, dass das Bild «aus dem 5. oder 6. Jahrhundert» stamme.

Jahre oder Jahrzehnte älter sind, so enthalten sie doch schon viele Elemente, welche die Werke des 5. und 6. Jahrhunderts kennzeichnen. Die Figur des Liberius zumal zeigt in der Behandlung der Haare mit den Heiligengestalten aus Ponziano eine solche Verwandschaft, dass ihr nur der Nimbus fehlt, um in das vorgeschrittene 5. oder in das 6. Jahrhundert verwiesen zu werden.

Die in diesem Kapitel niedergelegten Ausführungen zeigen, mit welchen Mitteln es mir möglich wurde, die Chronologie der Katakombengemälde auf einer festen Grundlage aufzubauen. Schwierigkeiten fand ich nur bei Werken, die dem ausgehenden 3. und der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören und kein ausgesprochen sicheres Merkmal an sich tragen. Die Unbeholfenheit der nach Gallienus (253-268) geprägten Münzen und der Reliefs des konstantinischen Triumphbogens, welche einen Schluss auf den Stand der übrigen Kunstzweige jener Zeit erlaubt, wird es begreiflich machen, warum ich, vornehmlich aus lokalen Rücksichten, einige sehr unvollkommene Bilder in die zweite Hälfte oder das Ende des 3. Jahrhunderts hinaufgerückt habe. In Anbetracht der grossen Zahl von Malereien, die in das 4. Jahrhundert verwiesen wurden, war ich versucht, noch einige andere in das Ende des 3. Jahrhunderts zu datiren. Da es aber auch möglich ist, dass dieselben der konstantinischen Periode angehören, so habe ich die Wahl zwischen den beiden Zeitangaben offen gelassen. Von dieser Ungewissheit und jenen Schwierigkeiten abgesehen, standen sonst so viele Kriterien zu Gebote, dass die Datirung mit aller Sicherheit vorgenommen werden konnte.

Die unverhältnissmässig grosse Zahl der dem 4. Jahrhundert zugefallenen Malereien erklärt sich übrigens, wie schon oben (S. 13) gesagt wurde, sowohl aus dem ungewöhnlichen Zuwachs, den das Christenthum in Rom nach seinem Triumph über die Staatsreligion erhielt, als auch aus der vermehrten Zahl der Künstler, welche eine naturgemässe Folge der von dem Kaiser Konstantin den Kunstjüngern in Aussicht gestellten Vergünstigungen war. Wenn das numerische Missverhältniss der den einzelnen Jahrhunderten zugeschriebenen Malereien noch irgend welchen Zweifel an der Richtigkeit der von mir aufgestellten Chronologie erregen sollte, so wird derselbe durch eine Prüfung der Domitillakatakombe, die durch ihren Reichthum an Fresken alle andern übertrifft, vollständig beseitigt. Hier befinden sich die aus dem 1., 2. und 3. Jahrhundert stammenden Theile vornehmlich in dem zweiten Stockwerk; das erste Stockwerk wurde, mit Ausnahme der Ampliatusgruft und der zu dieser führenden Hauptgallerie mit ihren benachbarten Monumenten, im 4. Jahrhundert angelegt. Während man nun in den älteren Regionen lange Strecken durchwandern muss, bis man einem Gemälde begegnet, sind in den der Friedensperiode angehörigen Theilen die mit Malereien ausgestatteten Monumente an zwei Stellen zu Gruppen von zehn vereinigt. Daher begreift es sich, dass in dieser Nekropole die Fresken des 4. Jahrhunderts diejenigen der vorausgehenden Zeit wenigstens um das Dreifache überragen Mehr oder minder ähnlich gestaltet sich das Verhältniss auch in den übrigen Katakomben; am günstigsten ist es in Prätextat und Priscilla, wo die Malereien aus den drei ersten Jahrhunderten ebenso zahlreich wie diejenigen aus der Periode des Friendens sind.

ACHTES KAPITEL.

Der künstlerische Werth der Katakombenmalereien.

Die Kunstkritiker urtheilen vielfach noch zu ungünstig über den künstlerischen Werth der Katakombengemälde. Die Zeiten, wo man dieselben als «elende Schöpfungen, bei welchen die Armuth der Erfindung nur durch die Mangelhaftigkeit der Ausführung erreicht wird» hinstellen konnte, sind allerdings vorüber; aber wenn z. B. Brunn es über sich bringen konnte, in seiner verdienstvollen *Geschichte der griechischen Künstler* ihrer auch nicht mit einem einzigen Worte zu gedenken, während er doch der heidnisch-römischen Kunst einige Seiten widmet, so liegt in diesem Stillschweigen eine Geringschätzung, welche die altchristliche Malerei nicht verdient. Als artistische Schöpfungen dürfen die Katakombengemälde schon deshalb eine ganz besondere Beachtung für sich beanspruchen, weil sie ein wichtiges Bindeglied in der allgemeinen Kunstgeschichte bilden, indem sie da, wo die Wandmalereien von Herkulanum und Pompeji aufhören, einsetzen und in ununterbrochener Reihenfolge, durch vier Jahrhunderte hindurch und darüber hinaus den Fortgang oder vielmehr den Niedergang der römischen Malerei markiren. Ich sage Niedergang, denn die altchristliche Kunst hatte mit der gleichzeitigen heidnischen das traurige Loos, eine Kunst des Verfalles zu sein. Daher gebrauche ich auch die Ausdrücke «Kunst» und «Künstler» im weiteren Sinne, nicht in des Wortes höchster und eigentlicher Bedeutung.

Man ist längst darüber einig, dass die römisch- heidnische Wandmalerei mehr unter dem Gesichtspunkte der Dekorationsmalerei, die ihrem inneren Wesen nach der wahren Kunst abhold ist, betrachtet und beurtheilt werden muss. In der coemeterialen Malerei spielte der dekorative Charakter zwar eine untergeordnete Rolle, dafür übte aber einen um so grösseren Einfluss die Thatsache aus, dass in ihr nicht so sehr die Form als vielmehr die durch diese zum Ausdruck gebrachte Idee in den Vordergrund trat: die Kunst war in ihr, mit einem Worte, nicht Zweck sondern Mittel. Die Katakombengemälde waren gewissermassen eine Bilderschrift,[1] durch welche der

[1] Daher wurden, wenn die Nothwendigkeit es erforderte, Malereien ohne alle Bedenken zerstört oder beschädigt, um Raum für Gräber zu gewinnen, ebenso wie man Schriftrollen heiligen Inhaltes abschabte, um das Pergament für andere Schriften verwenden zu können.

Christ vorzugsweise seine religiösen Anschauungen über das Leben jenseits des Grabes, sein Glauben und Hoffen kund gab. Gerade dieses macht sie uns besonders theuer; eben darin liegt der Reiz, den sie, auch die formell unvollkommensten, auf jeden Gebildeten ausüben. Für die Katakombenmaler selbst war aber die Symbolik, wie wir gesehen haben, eine Fessel, welche sie zwang, sich bei dem Entwurf der Darstellungen auf das unumgänglich Nothwendige zu beschränken und von der einmal angenommenen Komposition, zur Vermeidung von Missverständnissen, jede grössere Veränderung fern zu halten. Man verkennt also vollständig das Wesen der coemeterialen Malerei, wenn man denen, die sie schufen, Mangel an Erfindungsgeist vorwirft und deshalb mit Geringschätzung auf sie herabblickt. Der Vorwurf ist ungerecht und fällt in sich zusammen, wenn man bedenkt, dass die Katakombenmaler die Aufgabe hatten, Gräber mit vorwiegend symbolischen Gemälden zu schmücken, und dass diese Aufgabe für die einzelnen Grabstätten mehr oder weniger die gleiche war.

Bei der Beurtheilung des artistischen Werthes der Katakombengemälde dürfen wir ferner die Schwierigkeiten, welche bei der Anfertigung derselben zu überwinden waren, nicht ausser Acht lassen. Schon der Ort selbst mit seiner ungesunden, dumpfen Athmosphäre, die Nähe der Leichen und der Leichengeruch, der auch bei Anwendung aller Vorsichtsmassregeln nie vollständig beseitigt werden konnte, mussten zur Eile drängen. Daher mag es hauptsächlich gekommen sein, dass die Durchbildung der Einzelheiten an den Figuren häufig so mangelhaft ist, dass insbesondere die Extremitäten bisweilen nur angedeutet und nicht ausgeführt sind, was sich namentlich an den Fresken der Sakramentskapellen, der Passionskrypta in Pretestato und der cappella greca beobachten lässt. Die Maler arbeiteten dazu häufig in einer äusserst unbequemen Stellung, zumal wenn es sich um die Dekoration eines Arkosols handelte. Wer Gelegenheit gehabt hat, auch nur ein einziges Bild in der Wölbung eines Arkosols durchzupausen oder abzuzeichnen, wird ihre Flüchtigkeiten und Verzeichnungen begreiflich finden und mit ihnen Nachsicht üben. Die Maler arbeiteten endlich bei dem ganz ungenügenden Licht einer armseligen Kerze oder Lampe, die nur einen geringen Theil des auszumalenden Raumes zu erhellen im Stande war. Für dieses Halbdunkel der Katakomben, nicht für das Tageslicht der Sonne, sind übrigens ihre Schöpfungen berechnet. Ist es aber für jedes Kunstwerk, namentlich für ein Deckengemälde, nachtheilig, wenn man es — was durch die Kopie geschieht — aus dem Orte seiner Bestimmung nimmt und in unmittelbare Beziehung zu der gewohnten Sehlinie des Auges bringt, so ist dieses doppelt nachtheilig für die Katakombenmalereien, da hier mit dem Orte auch die Beleuchtung gewechselt wird. Thatsächlich fallen in den Katakomben die Fehler und Mängel weit weniger auf und wirken demgemäss auch nicht so unvortheilhaft wie auf unseren Tafeln.

Alle die erwähnten Umstände muss man berücksichtigen, soll über den artistischen Werth der Katakombenmalereien ein gerechtes Urtheil gefällt werden. Wenn derselbe auch, wie gesagt, nicht so sehr in der Form als in dem Inhalte liegt, so verdient doch auch die künstlerische Seite unsere Anerkennung. Aus den meisten dieser

Schöpfungen spricht eine wohlthuende Ruhe und ein feierlicher, durch die dekorativen Elemente gemilderter Ernst; nirgends zeigt sich eine Spur von leidenschaftlicher Erregung, nirgends ein Ausbruch des Zornes, wozu die gedrückte Lage, in der die Christen der Jahrhunderte der Verfolgungen lebten, leicht hätte Veranlassung bieten können. Die Darstellungen blutiger Marter, in denen sich die spätere Zeit so sehr gefiel, sind von dem altchristlichen Bilderkreise gänzlich ausgeschlossen, — ein unverkennbarer Beweis dafür, dass die christlichen Künstler noch klassisch dachten und empfanden. Die Gemälde der Katakomben verrathen sodann ein grosses Geschick in der Handhabung der Technik und einen geschulten Sinn für harmonische Farbengebung und symmetrische Gliederung des auszumalenden Raumes. Man betrachte nur die Fresken an der Decke der Passionskrypta, der Lucinagruft, der Kammer in der Nunziatellakatakombe, der Sakramentskapelle A 2 und in der Krypta des hl. Januarius.[1] Für die Hauptgegenstände der letzteren Dekoration hatte der Maler ohne Zweifel Vorbilder in der Profanmalerei. Wenn wir ihm deshalb das Verdienst, die Komposition selbständig erfunden zu haben, absprechen müssen, so hat er seine künstlerische Befähigung schon in der Wahl der Scenen und ihrer Anpassung an den gegebenen Raum zur Genüge bekundet; dieselben sind so geschickt hineinkomponirt, dass es den Anschein gewinnt, als sei der Raum eigens zur Anbringung dieser Malereien geschaffen worden. Die künstlerische Hand zeigt sich auch in der Ausführung der einzelnen Gegenstände: alles ist mit grosser Naturtreue gezeichnet und auch in den Einzelheiten mit seltener Sorgfalt durchgeführt. Mit besonderer Liebe sind zumal die kleinen Vögel in den Zonen behandelt. Meine kolorirte Tafel 34 zeigt endlich, dass auch die Farben mit vielem Geschmack gewählt sind. Daher wirkt die Fülle des Dargebotenen nicht störend; alles vereinigt sich vielmehr harmonisch und macht die Malerei zu einer der schönsten in den Katakomben.

Um alle die erwähnten Vorzüge gebührend zu würdigen, dürfen wir nicht vergessen, dass die Maler auf ihre Schöpfungen nicht mehr Mühe und Zeit, wie die grossen Meister auf ihre Skizzen und ersten Entwürfe, verwendet haben. Und doch sind die Figuren mit einer staunenswerthen Sicherheit auf die Wand gebracht. Sie bekunden zumeist ein tiefes Verständniss für den Organismus des menschlichen Körpers und sind hinreichend modellirt, obgleich auf eine anatomisch genaue Durchbildung der Details Verzicht geleistet ist. Es sind auch nicht «seelenlose Typen», die uns in ihnen entgegentreten, sondern Gestalten, in denen warmes Leben pulsirt. Den Künstlern ist es namentlich oft geglückt, in die Figuren der Oranten eine Stimmung, eine Andacht hineinzulegen, welche jeden Beschauer anmuthet: Gestalten, wie beispielshalber die beiden Susannen in der cappella greca und die Orans der Einkleidungsscene es sind,[2] sieht man an ihrer Haltung — bei der letzteren auch an dem Gesichtsausdruck — an, dass sie nicht bloss mechanisch die Hände ausgebreitet haben, sondern auch geistig bei der Sache sind, dass sie mit einem Worte wirklich beten. Wie wahr

[1] Taff. 17; 25; 32-34; 38 u. 75.

[2] Taff. 14, 1, u. 80; *Fractio*, Taff. IV u. V.

in den Bewegungen ist auch die Orans, die wir auf Taf. 88 abbilden! Das schöne Oval des Gesichtes, die Drappirung des Kopftuches, die ungleiche Höhe der ausgebreiteten Arme, — alles das sind künstlerische Motive, die um so höher anzuschlagen sind, als wir sie an einem Fresko finden, das ein Maler des vorgeschrittenen 3. Jahrhunderts, und dazu in der Mitte des Bogens eines Arkosols, wo er sich nur mit Mühe bewegen konnte, ausgeführt hat. In der *Fractio panis* ferner ist es dem Künstler gelungen, die einzelnen Figuren zu individualisiren und so ein Bild voller Leben und Abwechslung zu schaffen.[1] Von hohem artistischem Werth ist auch das Bild der Samariterin in Pretestato und dasjenige der Madonna mit dem Jesukinde neben Isaias in Santa Priscilla,[2] welch letzteres in der Haltung der Jungfrau Viele von denen, die ich zu ihm geführt, an die «Madonna della sedia» erinnert hat, — sind ferner einige Gemälde des Guten Hirten, z. B. das interessante aus der Prätextatkatakombe, auf welchem der Maler die Aufgabe des Bonus Pastor in der Haltung desselben vortrefflich charakterisirt,[3] und dasjenige aus Santa Domitilla,[4] auf dem er die Heerde in einer schönen Linie gruppirt hat. In diesen und in andern Darstellungen sind die Thierfiguren zumeist richtig verstanden und gezeichnet; die Löwen, Schafe, Fische und Vögel, welche wir auf den Taff. 5, 1; 12; 17; 28; 32-34; 49 ff.; 86; 89; 114 und 190 wiedergeben, lassen an Naturtreue nichts zu wünschen übrig.

Wir sehen demnach, dass eine grosse Anzahl der Katakombengemälde, von der künstlerischen Seite genommen, durchaus nicht jene Geringschätzung verdient, mit der sie von den Gelehrten gewöhnlich behandelt wird. Es ist allerdings wahr, dass die Weihe höherer Kunst auf ihnen nicht ruht; die Katakombenmaler verlangen aber auch nicht, als wirkliche Künstler aufzutreten: nirgends haben sie unter ein Bild ihren Namen gesetzt; namenlos gingen sie selbst zu Grabe. Nichts ist von ihnen übrig geblieben, als die Werke, die sie geschaffen haben; ihre Schöpfungen enthalten aber noch so viele Reminiscenzen an die Antike, dass der Kunstkritiker sich ihrem Reize nicht entziehen kann. Und wenn bisher vielfach so ungünstige Urtheile über sie gefällt wurden, so mag der Grund wohl hauptsächlich darin liegen, dass man nicht die genügende Fühlung mit den Originalmalereien hatte und nur die leider zu oft ungetreuen Kopien berücksichtigte.

[1] Taf. 15, 1.
[2] Taff. 19 u. 22.
[3] Taf. 51, 1.
[4] Taf. 122, 2.

NEUNTES KAPITEL.

Grundregeln zur Auslegung der religiösen Katakombenmalereien.

Um den dogmatischen Werth der coemeterialen Fresken auf das geringste Mass hinabzudrücken, haben einige Gelehrte dieselben als das Produkt einer mehr oder minder gedankenlosen Nachahmung der im ganzen Alterthum verbreiteten Sitte, die Gräber zu schmücken, hinzustellen versucht. Dass die altchristlichen Maler z. B. das Opfer Abrahams abbildeten, sei einzig und allein deshalb geschehen, weil das Opfer der Iphigenie in der antiken Kunst sie daran erinnert habe; die Bilder des schlafenden Endymion hätten die des Jonas, jene des widdertragenden Hermes die des Guten Hirten hervorgerufen u. drgl. mehr. Nach diesen Gelehrten wäre also dem Gros der Katakombengemälde eine rein ornamentale, höchstens historische Bedeutung beizumessen. Eine zweite Klasse von Gelehrten, welche der ersteren an Mitgliederzahl nicht nachsteht, ist in das andere Extrem gefallen, indem sie für alles, auch für ganz zufällige, nebensächliche Details eine «symbolische» Deutung bereit hält: man zählt die Äpfel an dem «Baume der Erkenntniss», beachtet die Stellung und die Farbe der Schafe und die Bäume auf den Bildern des Guten Hirten, merkt auf die Art der Thiere, die im Auditorium des Orpheus vertreten sind u. s. f.: alles Dinge, welche einen tiefen Sinn bergen sollen. Während bei diesen Archäologen die alte Symbolik in einen gelehrten Zeitvertreib, in eine süsse Tändelei ausartet, schrumpft sie bei den ersteren fast zu einem bedeutungslosen Nichts zusammen.

Es liegt auf der Hand, dass ein Ausgleich zwischen zwei so grundverschiedenen Richtungen nicht möglich ist. Zum Glück braucht man ihn auch nicht anzustreben, da beide auf einem andern Boden als dem eines gründlichen Studiums der Monumente entstanden sind. Ohne auf die angedeuteten Meinungen, welche bei ernsten Archäologen kaum anzutreffen sind, Rücksicht zu nehmen, wollen wir die Grundsätze, die bei der Auslegung der coemeterialen Gemälde massgebend sein müssen, darlegen.

Als obersten Grundsatz, als erste Pflicht hat der Interpret beständig im Auge zu behalten, dass er Bilder, welche Grabstätten schmücken, erklären soll. Die Funeralsymbolik ist ganz von der Heilsidee beherrscht und durchdrungen. Alles bezieht

sich mittelbar oder unmittelbar auf den Verstorbenen, um dessen willen die Fresken gemalt wurden, sei es, dass seine Hinterbliebenen sie für ihn oder dass er selbst zu seinen Lebzeiten sie bestellte, oder dass sie an Grabstätten sich befinden, welche die « ecclesia fratrum » sozusagen auf Vorrath, nicht auf Bestellung, errichtete.[1] Der Verstorbene ist der Mittelpunkt, um den sich alles wendet; von ihm muss die Erklärung ausgehen, auf ihn muss sie immer wieder zurückkommen. Wären die Archäologen sich dessen stets bewusst geblieben, so hätten sie unmöglich auf so fern liegende Erklärungen, wie beispielsweise die folgenden sind, verfallen können. Was hätte es, fragen wir, für einen Zweck, im 4. Jahrhundert an dem Grabe eines Mädchens Bilder zu malen, um durch sie « gegen judenchristlichen Partikularismus zu protestiren? » Was hätte ferner auf einem Deckengemälde derselben Zeit die Darstellung des « Papstes Antherus, wie er die Märtyrerakten durch Diakone sammeln lässt, » zu schaffen? Was « der von Barnabas begleitete Apostel Paulus sammt dem Zauberer Elymas vor dem kyprischen Prokonsul Sergius Paulus » neben den Bildern des Guten Hirten und des Quellwunders in einem Arkosol von San Callisto? Was desselben Apostels « Schiffbruch vor Malta » in dem durch und durch symbolischen Cyklus der Sakramentskapelle A 2? Bei solchen Erklärungen schwindet jeder sichere Halt; alles gewinnt den Anschein des Zufälligen und einer ungeregelten Willkür: man fragt sich vergebens, warum die Christen derartige Sujets an ihren Gräbern anbringen konnten.

Was die Maler der Katakomben darstellen, ist naturgemäss fast immer leicht- und gemeinverständlich: der Inhalt muss der schlichten Form der Komposition entsprechen. Je mehr sich daher eine Deutung von der Einfachheit entfernt, je gesuchter sie ist, desto weniger Wahrscheinlichkeit hat sie für sich. Wie verwickelt ist z. B. die Erklärung des kallistinischen Bildes der « pecorelle »,[2] auf dem man drei verschiedene Arten von Gläubigen neben Solchen, welche die Taufe aus Hochmuth zurückweisen, unterschieden hat, während das Original einfache Scenen, die sich auf die Seligkeit des Verstorbenen beziehen, schildert! Wie vieles hat man auch in das schon mehrfach erwähnte Gemälde der Susanna[3] hineintragen müssen, um es als das « Verhör eines oder zweier Märtyrer vor Kaiser und Götzenpriester » ausgeben zu können! Wie wenig Vertrauen darf schliesslich der Interpret beanspruchen, welcher für ein und dasselbe Bild nicht weniger als drei verschiedene Auslegungen dem Leser anbietet: liegt nicht eben darin schon ein Zeichen, dass er selbst seiner Sache ganz unsicher ist?[4]

[1] Es ist sehr wahrscheinlich, dass, seitdem die Katakomben Gemeindefriedhöfe waren, ein grosser Theil der Grabstätten auf Vorrath angelegt und ausgemalt wurde. Die wenigen sicheren Beispiele von Grüften, welche Lebende sich errichten liessen, wie diejenige des Presbyters Eulalius in Santa Domitilla, des Diakons Severus in San Callisto, und des Vitus in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus, sind entweder ganz schmucklos oder enthalten nur Stuckdekorationen oder Malereien ohne Figurendarstellungen. Auch die Kammer der Eusebii hat keine Fresken.

[2] Taf. 236; vgl. Kap. XXI, § 115.

[3] Taf. 86; vgl. oben S. 119f. und Kap. XVIII, § 101.

[4] So that es Mitius für das Fresko der Schleierübergabe (Taf. 79), welches nach ihm entweder die kirchliche Eheschliessung vor dem Bischof oder die Civiltrauung am Hochzeitstage oder « die Verlobung in ihrer neuen ehestiftenden Bedeutung » darstellen soll. Vgl. seine Schrift: *Ein Familienbild aus der*

Die Maler bieten sodann in ihren Darstellungen nirgends etwas Unmögliches; sie bleiben, die wenigen und geringen Verstösse gegen das Naturgesetz abgerechnet,[1] überall im Bereiche der Möglichkeit. Eine solche Unmöglichkeit nahmen z. B. alle diejenigen an, welche behauptet haben,[2] dass auf dem allbekannten Fresko in der Doppelkrypta der Lucina die zwei kleinen Fische mit einem Korb voll Broden und einem Becher Rothwein beladen im Wasser schwimmen. Das Bild gestaltet sich dagegen zu einem der anmuthigsten Symbole der Eucharistie, wenn wir es so erklären, wie es in Wirklichkeit ist, dass nämlich der Korb und der Fisch auf einer grünlichen Fläche bei einander liegen und als eine Anspielung auf die wunderbare Vermehrung der Brode und Fische aufzufassen sind. Nicht minder phantastisch wäre es auch, ein Schaf zu malen, das einen Milchtopf auf dem Rücken tragen sollte;[3] ein derartiges Symbol konnte wohl in dem Kopfe eines Kopisten Bosio's entstehen; der Symbolik der ersten Christen war es fremd.

Bei dem fast gar nicht verletzten Princip, die einzelnen Persönlichkeiten in der ihnen zukommenden Tracht vorzuführen, gaben die Maler in der Gewandung dem Interpreten ein unschätzbares Mittel an die Hand, den Gegenstand der Darstellungen mit voller Sicherheit zu bestimmen. Wo das Sujet auf den ersten Blick nicht ganz deutlich zu sein scheint, da sind die Scenen in bestimmte Kategorien zusammenzufassen. Unter den gleichartigen Darstellungen finden sich nämlich solche, deren Komposition leichtverständlich und deshalb geeignet ist, über diejenigen, welche weniger deutlich reden, Licht zu verbreiten. Auf diese Weise war es mir z. B. möglich, mehrere von den Gerichtsscenen festzustellen.

Über den Gegenstand der coemeterialen Kompositionen kann also in den meisten Fällen kein Zweifel bestehen. Schwieriger ist es, anzugeben, in welchem Sinne die rein symbolischen Bilder von den Künstlern gemalt wurden. Es genügt da nicht, dass man sich, wie es früher geschehen ist, auf einige patristische Zeugnisse beruft, mögen sie auch mit den zu erklärenden Gemälden gleichzeitig sein. Gewiss lassen sich Texte selbst von verschiedenen Autoren finden, welche einige von den auf den Katakombenbildern vorgeführten Ereignissen übereinstimmend deuten; doch wer bürgt uns dafür, dass die Maler ihren Bildern den gleichen Sinn, wie jene Väter, unterlegen wollten? Und was ist in den Fällen zu thun, wo die Kirchenschriftsteller von einer und derselben Darstellung verschiedene Deutungen geben? So erklärt Tertullian, nach dem Vorgange des hl. Petrus, Noe als das Symbol der Taufe, der hl. Cyprian dagegen als ein eucharistisches Vorbild; Daniel in der Löwengrube enthält nach den apostolischen Konstitutionen einen Hinweis auf die Auferstehung, nach den heiligen Klemens R. und Cyprian eine Aufforderung zum Martyrium.[4] Mahnt eine solche Verschiedenheit der Interpretation zur äussersten Vorsicht, so dürfen wir andrerseits wieder nicht zu weit gehen und

Priscillakatakombe (1. Heft der von J. Ficker herausgegebenen Zeitschrift: *Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter*).

[1] Siehe oben, S. 61 f.

[2] Taf. 27, 1, u. 28; vgl. Kap. XV, § 81.

[3] Taf. 158, 2; vgl. meine *Alte Kopien*, Taf. XXVI, 1 und 2[a].

[4] Vgl. Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, S. XV ff.

das patristische Zeugnis a priori ausschliessen; es hat im Gegentheil einen hohen Werth, kann aber erst in zweiter Linie zur Geltung kommen. An erster Stelle sind die Malereien selbst und mit ihnen die Quelle, der zumeist ihr Inhalt entstammt, die Heilige Schrift, zu befragen. Man muss insbesondere auf die Umgebung, in welcher die Gemälde auftreten, achten und aus der Zusammenstellung derselben mit den übrigen der nämlichen Grabstätte in die Ideen, die sie versinnbilden sollen, einzudringen versuchen. Denn bei einigen Gemäldecyklen haben die Künstler, wie wir weiter unten zeigen werden, durch die Zusammenstellung der Scenen den Gedankengang so offenkundig an den Tag gelegt, dass diese Cyklen als sichere Wegweiser auf dem Felde der Symbolik anzusehen sind. Greifen wir, um es an einem Beispiel zu zeigen, aus solchen Cyklen die Darstellungen des Gichtbrüchigen heraus. Die Evangelien berichten uns von zwei Heilungen: die eine erfolgte am Schafteiche;[1] bei der andern wurde der Kranke durch das Dach herabgelassen und vor Jesus gestellt, damit dieser ihn heile.[2] Der Ausgang ist in beiden Wundern gleich. Auf die Worte des Herrn: « Steh auf, nimm dein Bett und geh nach Haus! », « stand der Gichtbrüchige sogleich auf, nahm sein Bett und ging davon ». So berichtet der hl. Markus; der hl. Johannes sagt: « Und sogleich ward der Mensch gesund, ... nahm sein Bett und wandelte ». Da nun die Gemälde sämmtlich den Schlussakt, ohne jeden Hinweis auf die Örtlichkeit des Vorganges, abbilden, so erhellt aus ihnen allein nicht, welches von den beiden Wundern in den einzelnen Fällen dargestellt sein soll. Und doch ist dieses von Wichtigkeit; denn davon hängt es ab, ob wir das Gemälde, mit Tertullian, für ein Symbol der Taufe oder, wie die andern Heilungen, in der allgemeineren Bedeutung als einen Ausdruck des Glaubens an die Gottheit Christi zu halten haben. Hier kann nur der Inhalt der Malereien, mit denen der Gichtbrüchige zusammengestellt ist, entscheiden. Als Taufsymbol erscheint er ganz sicher in der cappella greca, wo er neben der Taufe gemalt war, und in der Sakramentskapelle A 3, wo die Scene der Heilung zwei Taufdarstellungen einschliesst. Beide Male leuchtet von selbst ein, dass die Künstler in dem Gichtbrüchtigen ebenfalls ein Taufsymbol schaffen, also das am Schafteiche vollzogene Wunder abbilden wollten. Mit derselben Gewissheit können wir dem Gichtbrüchigen die andere Bedeutung überall da zuweisen, wo er neben Gemälden, die mit der Taufe nichts zu schaffen haben, auftritt. Fügen wir noch ein zweites Beispiel hinzu. In den erwähnten Krypten und in der Sakramentskapelle A 2 sind die Taufgemälde durch das Quellwunder des Moses eingeleitet; in der Sakramentskapelle A 6, wo die Taufe nur durch Ein Bild vorgeführt wurde, wählte der Maler hierzu gleichfalls das Quellwunder, und in der Doppelkammer von Santi Pietro e Marcellino bildet das Quellwunder das Gegenstück zur Taufhandlung selbst. Diese Fälle zeigen, dass den Künstlern auch das Quellwunder als Taufsymbol galt; sie zeigen auch, wie wichtig es ist, die Malereien in ihrem Zusammenhange zu betrachten.

[1] Joh., 5, 1 ff.

[2] Mark., 2, 3-12; Luk., 5, 18-25.

Es versteht sich von selbst, dass die Auslegung auf dem Studium sämmtlicher Fresken beruhen muss; jeder Eklekticismus ist zu verwerfen.[1] Selbst nicht-christliche Malereien können auf die coemeteriale Symbolik ganz werthvolle Streiflichter werfen. Wir meinen da vor allem die Darstellungen, welche in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo das Christenthum bereits alle Schichten der Bevölkerung Roms durchdrungen hatte, in der synkretistischen Katakombe an dem Grabe der VIBIA gemalt wurden.[2] Ihr Hauptwerth besteht darin, dass sie ein Gemisch von heidnischen und christlichen Anschauungen enthalten und dass jede von ihnen mit einer erklärenden Dipintoinschrift versehen ist. Wie an den Gräbern der Katakomben Verstorbene abgebildet sind, welche von Heiligen dem göttlichen Richter empfohlen, oder von Heiligen in das Paradies eingeführt werden, wo sie dann am himmlischen Mahle theilnehmen, so hat auch die verstorbene Vibia, wie ihre Malereien uns lehren, zuerst das Gericht zu bestehen und wird in diesem durch ALCESTIS empfohlen; der ANGELVS BONVS führt sie schliesslich in den himmlischen Garten, wo sie mit denen, welche einen günstigen Urtheilsspruch erlangt haben — BONO IVDICIO IVDICATI —, zum Mahle der Seligen sich lagert. Abgesehen von den heidnischen Gottheiten, die in der Gerichtsscene auftreten, ist der Parallelismus zwischen diesen synkretistischen Darstellungen und denen, welche so oft in den Katakomben abgebildet sind, ein vollständiger. Ebenso ist klar, dass die synkretistischen von den christlichen beeinflusst sind,[3] und nicht umgekehrt; denn von den erwähnten Darstellungen waren einige in den Katakomben bereits anderthalb Jahrhunderte in Übung, bevor sie für das Grab der Vibia verwendet wurden. In der That scheinen sie den Synkretisten nicht sehr geläufig gewesen zu sein; denn der Maler hielt es für nothwendig, ihre Bedeutung durch Beischriften dem Beschauer zu erklären, was in den Katakomben nirgends geschehen ist. Die Malereien am Grabe der Vibia enthalten also viele christliche Elemente; wir dürfen sie deshalb mit vollem Recht zur Aufhellung der coemeterialen Symbolik heranziehen.

Es ist ferner nothwendig, auch die alten Grabinschriften zu befragen. Denn was die Gemälde im Bilde darstellen, sagen uns diese bisweilen in Worten. Mit Hilfe der Epitaphien war es mir möglich, die Bedeutung der Oranten zu bestimmen.[4] Ebenso hat schon de Rossi[5] die Inschriften des Abercius und Pectorius mit Erfolg zur Erklärung der Fresken in den Sakramentskapellen herangezogen: die Darstellungen der Taufe und Eucharistie, denen wir an den Gräbern der Katakomben so oft begegnen, bilden auch das Thema dieser beiden Epitaphien; dasjenige des Abercius spricht aus-

[1] Die Schäden des Eklekticismus zeigen alle jene Monographien und Aufsätze, in denen die Autoren ein Bild oder eine zusammenhängende Gruppe von Bildern aus dem ganzen Freskenschatz herausgreifen und, wie es vielfach geschehen ist, ohne Rücksicht auf das Übrige behandeln.

[2] Taf. 132.

[3] Dieser Einfluss wurde ohne allen Grund von Maas (*Orpheus*, S. 222 f.) geleugnet, was wohl sicher nicht geschehen wäre, hätte sich der Gelehrte die Frage nach der Zeit, der die Fresken angehören, vorgelegt.

[4] Wilpert, *Cyklus*, S. 33 ff.

[5] *R. S.*, II, S. 337 ff.

serdem noch von dem « heiligen Hirten » und der « makellosen Jungfrau », welche nicht minder häufig in den Katakomben abgebildet wurden.

Viele Grabinschriften sind aus Formeln zusammengesetzt, die wir in den Gebeten der alten Todtenliturgien finden. Wenn aber die Verfasser von Grabinschriften aus diesen Gebeten geschöpft haben, so ist, bei der innigen Wechselbeziehung zwischen Epitaphien und Grabmalereien, von vornherein anzunehmen, dass auch die Künstler, welche die Gräber mit Bildern zu schmücken hatten, ihren Stoff zum Theil der gleichen Quelle entlehnten. Diese Annahme findet eine starke Stütze in der « commendatio animae », d. i. in jenem uralten Gebet, welches die Kirche noch heute vor dem Kranken, « quando infirmus est in extremis », durch den Priester recitiren lässt. Hierin wird Gott angerufen, er möge die Seele des Sterbenden vor dem ewigen Tode bewahren, wie er einstens Noe, Daniel, Susanna, die drei Jünglinge u. s. f. aus ihren Nöthen gerettet habe. In der Kommendatio sind also die gleichen biblischen Ereignisse herangezogen, die so häufig den Gegenstand des bildnerischen Schmuckes an den Gräbern bilden. Diese Thatsache berechtigt uns, auch die Funeralgebete zur Erklärung der Grabmalereien zu verwenden. Le Blant, dem das Verdienst gebührt, zuerst auf den Zusammenhang der Liturgie mit den bildlichen Darstellungen an den Gräbern hingewiesen zu haben, ist indess von Einseitigkeit nicht freizusprechen, da er die Funeralgebete fast als die ausschliessliche Quelle der Grabsymbolik der ersten Christen betrachtet. Er lässt und darin besteht sein Fehler – bei der Begründung seiner Theorie die Malereien, von denen viele in die Zeit vor der Abfassung der Kommendatio fallen, gänzlich unbeachtet und berücksichtigt nur die Sarkophagskulpturen, die mit wenigen Ausnahmen aus der Periode nach dem konstantinischen Frieden, also aus einer Zeit stammen, in welcher die Grabsymbolik bereits etwas verflacht und wo an die Stelle der ursprünglichen Mannigfaltigkeit und Tiefe eine gewisse Einförmigkeit, wie sie aus der Kommendatio zu uns spricht,[1] getreten war. Für die Erklärung der Bildwerke dieser Periode bieten die Gebete der Todtenliturgie allerdings eine reiche Belehrung; handelt es sich dagegen um ältere, namentlich um Malereien des 2. Jahrhunderts, so lassen sie uns nicht selten ganz im Stich. Zudem gibt es, wie Le Blant selbst hervorhebt, aus allen Jahrhunderten Darstellungen, welche in den Gebeten nicht erwähnt werden und die sich auch nicht durch den Hinweis auf die Geschichte — « sujets historiques » abfertigen lassen. Denn es finden sich darunter solche, die sicher symbolisch sind, wie z. B. die Vorbilder der Taufe und der Eucharistie. Mit diesen Bemerkungen soll jedoch das Verdienst des grossen Archäologen Frankreichs nicht geschmälert werden; seine Theorie hat das Verständniss der Symbolik wesentlich gefördert und in die Auslegung der coemeterialen Gemälde ein positives, unschätzbares Element eingeführt.

[1] Weniger einförmig sind die die Kommendatio begleitenden Orationen, namentlich die dritte, in welcher unter anderm auf den « richtenden Senat der Apostel », das « Mahl der Gerechten », die « immergrünen Auen des Paradieses », den « Guten Hirten mit seinen Schafen », auf die « zur Rechten stehenden Auserwählten » und die « Scharen der Seligen » Bezug genommen ist. Doch fehlt es noch an abschliessenden Untersuchungen über das Alter dieser wichtigen Gebete.

An dieser Stelle muss der zwei pseudocyprianischen Gebete, die in den Werken des heiligen Bischofs von Karthago unter den « spuria » abgedruckt sind, ausführlicher gedacht werden. Hartel, einer ihrer letzten Herausgeber,[1] schreibt, offenbar nur als Philologe, dass sie « nullius pretii » seien. Archäologen haben indess ihren Werth und ihre Bedeutung für die altchristlichen Bildwerke schon längst erkannt.[2] Sie sind in ihrem Grundkern von demselben Verfasser, der dem geistlichen Stande angehört zu haben scheint, da er von sich sagt, dass er sein Leben dem Dienste Christi gelobt habe: « quoniam tibi me spopondi servire omnibus diebus vitae meae ». Dass er in der Periode der Verfolgungen oder in einer Zeit lebte, in welcher das Andenken an die Verfolgungen noch frisch war, beweist, dass er sich bereit erklärt, um des Namens Christi willen sein Blut zu vergiessen: « paratus sum propter nomen tuum victimam sanguinis effundere et quodcumque tormentum sustinere ». Auf die nämliche Zeit deutet auch der Ausdruck, welchen er von dem Kreuzestode Christi gebraucht, hin: « qui passus es sub Pontio Pilato optimam confessionem ».[3] Der Geist, der in diesen Gebeten weht, ist derselbe, der die Funeralgebete und die Kommendatio durchzieht; nur sind die biblischen Beispiele der rettenden Machterweisungen Gottes, welche der Betende zur Unterstützung seiner Bitten anführt, zum Theil verschieden und neu. Die *oratio I* beginnt mit dem « Trisagion » und einem feierlichen Bekenntniss der Gottheit Christi und seiner Menschwerdung aus der heiligen Jungfrau. Der Betende fleht dann um Bewahrung der Taufunschuld und um die Gnade, stets ein treues Glied der Kirche zu bleiben; er bittet inständig, Gott möge die Versuchungen des Satans von ihm fernhalten, möge den Teufel unschädlich machen, wie der böse Geist Asmodeus von der Sarra durch den heiligen Engel Raphael vernichtet worden sei; er fleht, Gott möge ihm beistehen, wie einstens dem Tobias, den drei Jünglingen und Daniel. Nun erinnert er Gott an die Wunderthaten im Neuen Testament: « qui mortuos suscitasti, caecos inluminasti, surdis auditum, mutis eloquium, claudis gressum, leprosis sanitatem dedisti: ita da famulis tuis, qui in te tota virtute mentis credimus natum passum venturum iudicare vivos et mortuos ». Est ist zu beachten, wie der Betende nach der Erwähnung der Wunder sofort einen neuen Akt des Glaubens an Christus erweckt.[4] Im Folgenden gedenkt er noch des Beistandes, welchen Gott den Aposteln, insbesondere Petrus und Paulus, sowie auch der Märtyrin Thekla geleistet hat, und schliesst mit der Bitte um Befreiung von dem ewigen Tode: « respice in nos et libera de aeternae mortis interitu ».

Die *oratio II* ist viel länger und deshalb für uns noch wichtiger. Ihr Anfang ist ähnlich wie in der ersten. Der Verfasser bittet sodann, Gott möge ihn von dieser

[1] Cypr., opp. III, S. 144-151; vgl. S. LXIII f.

[2] Le Blant, *Sarcophages d' Arles,* Einleitung S. XXXIII, 1; Ficker, *Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke*, in « Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte » (Festgabe zum 4. Mai 1885 für Anton Springer), S. 10 f.

[3] Gegen die von Harnack (*Texte u. Untersuchungen*, N. F. 4, 3b, 30 [1899]) vorgeschlagene und von Ehrhard (*Altchristliche Litteratur*, S. 469) gebilligte Zuweisung der Orationen an den gallischen Dichter Cyprian aus dem 5. Jahrhundert hat Michel (*Gebet u. Bild,* S. 77 ff. [Leipzig 1902]) berechtigte Bedenken erhoben.

[4] Vgl. den zweiten Abschnitt des Kap. XIII.

Welt des Todes befreien und sein Gebet erhören, wie er die Israeliten aus Egypten erhört habe. Das Bewusstsein seiner Schuld drängt ihn zu einem (summarischen) Bekenntniss der Sünden und zu der Bitte, dass Gott dieselben in seiner Barmherzigkeit tilgen möge, wie er die Sünden der Niniviten und Davids getilgt habe. Um desto sicherer Erhörung zu finden, beruft er sich auf jene grossen, wunderbaren Gebetserhörungen, welche uns die alttestamentliche Geschichte überliefert hat. Er nennt Jonas, die drei Jünglinge, Daniel, Tobias, Susanna und Ezechias, denen er, aus der Geschichte der Märtyrer, Thekla anreiht. Wir wollen die betreffenden Stellen, so weit sie für uns von Interesse sind, hier wiedergeben: « Erhöre mein Gebet. Wie du Jonas aus dem Bauche des Ungeheuers erhört hast, so erhöre auch mich und wirf mich aus dem Tode in das Leben...[1] Erhöre mein Gebet, wie du gehört hast aus dem feuerigen Ofen die drei Jünglinge Ananias Azarias und Misael. Und du sandtest deinen Engel mit dem erfrischenden Tau, und der König Nabuchodonosor wurde verwirrt... Erhöre mein Gebet, wie du Daniel aus der Löwengrube erhört hast: und du sandtest den Propheten Abbacus und er brachte ihm die Speise und sagte: iss die Speise, welche Gott dir gesandt hat. Und Daniel sprach: Gott lässt die ihn Suchenden nicht im Stich. Erhöre mein Gebet, wie du Tobias und Sarra erhört hast, als sie in der Halle ihres Hauses beteten. Erleuchte mein Herz, wie du die Augen des Tobias erleuchtet hast. Erhöre mein Gebet; wie du Susanna aus den Händen der Ältesten erhört hast, so befreie mich von dieser Welt des Todes, denn du liebst ein reines Gewissen... So befreie mich von dieser Welt, wie du Thekla mitten aus dem Amphitheater befreit hast; befreie mich von der Schwachheit meines Fleisches ». Der Betende geht jetzt zu der Erwähnung der höchsten Wohlthat, die Gott der Menschheit erweisen konnte, zu der Menschwerdung des Sohnes Gottes über: « Zu dir flehe ich, allmächtiger Vater, der du in der Fülle der Zeiten unserer gedacht hast: du sandtest uns Jesus Christus, deinen Sohn, unseren Gott und Herrn, geboren aus Maria der Jungfrau durch Empfängniss vom Heiligen Geiste, wie der Engel es verkündet hat; durch ihn hast du uns von der Gefahr des bevorstehenden Todes befreit ». In dem Folgenden ist das Gebet, den Schlusssatz abgerechnet, an den Heiland gerichtet, dessen Wunderthaten zunächst aufgezählt werden. « Zu dir flehe ich, dem Sohne des lebendigen Gottes, der du so Grosses ausgeführt hast: du hast zu Kana in Galiläa Wein aus Wasser gemacht um der Söhne Israels willen, hast Blinden die Augen geöffnet, Tauben das Gehör geschenkt, Gichtbrüchigen den Gebrauch ihrer Glieder wiedergegeben, Stummen die Zunge gelöst und aus Besessenen den bösen Geist ausgetrieben; Lahme hast du wie Hirsche laufen gemacht, das Weib vom Bluttflusse geheilt und Todte zum Leben auferweckt... Du bist mein Helfer: beschütze mich vor dem Widersacher... Wie du es verheissen hast, enthülle mir dein himmlisches Geheimniss,[2] auf dass ich würdig werde, das Antlitz deiner Heiligen zu schauen... Besiegt ist der Tod, besiegt unser Feind, der Teufel; denn du bist von den Todten auferstanden und deinen Jüngern erschienen: hast zur

[1] Siehe unten S. [illegible] Anfang.

[2] Vgl. *1 Kor.*, 15, 51.

Rechten des Vaters Platz genommen, von wo du kommen wirst, um die Lebenden und Verstorbenen zu richten... Befreie mich von der Hand jener, die meine Seele suchen. Bei deinem Namen bitte ich dich, gib mir einen vollständigen Sieg über meinen Feind; denn du bist mächtig und der Vertheidiger und der Anwalt der Bitten und Forderungen unserer Seelen... Und du heiliger Herr und Vater, blicke gnädig auf meine Bitten herab, wie du auf die Gaben Abels herabgeblickt hast. Befreie mich von dem Feuer und der ewigen Strafe, und von allen Qualen, die du den Bösen bereitet hast...»

In diesen zwei Gebeten wird also eine grosse Anzahl von den biblischen Ereignissen erwähnt, welche an den Gräbern der Katakomben im Bilde dargestellt wurden. Wir finden aus dem Alten Testament: die drei babylonischen Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube, Jonas, Tobias und Susanna; aus dem Neuen: die Verkündigung Mariae und Christi Geburt aus der heiligen Jungfrau, das Kanawunder, die Heilungen des Aussätzigen, Blinden, Gichtbrüchigen und der Haemoroissa, und die Todtenerweckungen (des Lazarus und der Tochter des Synagogenvorstehers); endlich wird auch auf die Taufe («lavacrum salutare»), auf das Gericht («venturus es iudicare vivos et mortuos») und auf die Vereinigung mit den Heiligen («ut dignus sim faciem sanctorum tuorum videre») angespielt. Sind die Gebete auch nicht für Verstorbene oder für Sterbende berechnet, wie die Funeralgebete und die Kommendatio, so ist der Blick des Betenden doch stets auf den Tod gerichtet. Der Gedanke, der ihn am meisten bewegt und in den auch die Orationen ausklingen, ist der Gedanke an das Schicksal seiner Seele nach dem Tode. Daher die so oft wiederkehrende Bitte um Befreiung von der Gewalt des Satans und um den Beistand Gottes. Die beiden Gebete würden also sehr gut den Stoff zu einem Gemäldecyklus für eine Kammer der Katakomben abgeben. Dieser Cyklus könnte etwa die folgenden Bilder umfassen: 1. die Taufe, sei es in einem Symbol oder im Bilde der realen Taufhandlung oder in beiden; 2. eine oder einige der genannten alttestamentlichen Scenen des Beistandes Gottes; 3. den Sündenfall unserer Stammeltern mit dem Versucher in der Form der Schlange; 4. die Verkündigung Mariae und die noch häufiger vorkommende Anbetung des neugeborenen Sohnes Gottes durch die Magier; 5. eines oder einige der genannten Wunder Christi; 6. eine Gerichtsscene; 7. eine Darstellung, welche den Betenden in der Gemeinschaft der Heiligen zeigt. Unter den coemeterialen Gemäldecyklen nähert sich dem hier vorgezeichneten am meisten derjenige der cappella greca.[1]

Dass bei der Auslegung der Malereien auch die Reliefs der Sarkophage berücksichtigt werden müssen, bedarf wohl keiner näheren Begründung. Die Katakombengemälde stellen Daniel, um nur ein Beispiel zu erwähnen, zwischen zwei Löwen dar. Aus ihnen ist also nicht ersichtlich, welche von den beiden Verurtheilungen Daniels die Maler abbilden wollten. Die Skulpturen sagen uns dagegen deutlich, dass der im letzten Kapitel des Buches *Daniel* erzählte Vorgang gemeint ist, denn auf ihnen erscheint öfters Habakuk,[2] wie er Daniel, gemäss der Anordnung Gottes, das

[1] Vgl. weiter unten, S. 151 f.

[2] Garrucci, V, 318, 3; 323, 2; 358, 3; 365, 2, etc.

«prandium» überreicht. Demnach führen auch die Gemälde die zweite Verurtheilung vor. Eine Bestätigung des Gesagten haben wir in der soeben besprochenen *oratio II*, in welcher auf die Erwähnung Daniels in der Löwengrube sofort auch diejenige des Propheten Habakuk folgt und dadurch die Scene vervollständigt wird.

Während wir so die Epitaphien, die Funeralliturgien so wie auch die mit diesen verwandten Gebete und die Sarkophagskulpturen mit grossem Nutzen für die Auslegung der Malereien konsultiren können, ist es dagegen gewagt, sich rückhaltlos auf Denkmäler, die nicht funeralen Charakter haben, wie z. B. die Goldgläser, zu berufen. Zweifelsohne sind auch sie an sich äusserst werthvolle Zeugen für die Symbolik des christlichen Alterthums, gehören aber einer andern Gedankensphäre an, als diejenige es ist, die uns beschäftigt. So wäre es verfehlt, wenn wir die Symbolik des in den Böden der Glaskelche abgebildeten Bonus Pastor auch auf die an den Gräbern angebrachten Fresken desselben Gegenstandes übertragen wollten. Nach dieser Symbolik, die sich eng an das Evangelium anschliesst und die von Tertullian in der bekannten Weise verzerrt wurde, versinnbildet das vom Guten Hirten getragene Schaf den reumüthigen Sünder, welcher durch die Busse Wiederversöhnung mit der Kirche und Wiederaufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen erlangt hat. Diese Praxis der Milde, ein Vermächtniss des Heilandes, war in der Kirche von den Tagen der Apostel an in Übung[1] und wurde erst durch die montanistischen und novatianischen Irrlehren bekämpft. Die Bilder des in den Kelchen gemalten Pastor Bonus waren, wie aus der Polemik Tertullians hervorgeht, ein direkter Protest gegen die genannten Häretiker, welche der Kirche die Vollmacht, die schweren Sünden nachzulassen, abgesprochen haben. Wer nun in den coemeterialen Gemälden des Guten Hirten gleichfalls einen solchen Protest erblicken wollte, würde sich eines starken Anachronismus schuldig machen; denn die drei ältesten dieser Fresken reichen bis in das Ende des 1. Jahrhunderts hinauf.[2]

Um das Gesagte kurz zusammenzufassen, muss der Interpret der religiösen Katakombengemälde, nachdem er sich über ihren Inhalt volle Gewissheit verschafft hat, in die Ideen der Künstler, oder vielmehr derer, die sie inspirirt haben, einzudringen versuchen. Zu diesem Zwecke wird er neben der Heiligen Schrift, aus welcher zumeist der Stoff der altchristlichen Darstellungen geschöpft ist, alle diejenigen Quellen zu Rathe ziehen, die entweder direkt sepulkral (wie die Grabinschriften, Sarkophagreliefs und die Gebete der alten Todtenliturgien) oder mit diesen geistesverwandt sind (wie die Kommendatio und die beiden pseudocyprianischen Orationen). Es ist aber auch ganz besonders nothwendig, die Gemäldecyklen der einzelnen Krypten (Arkosolien und gewöhnlicher Gräber) für sich zu untersuchen und mit analogen zu vergleichen; denn aus der Zusammenstellung der Scenen lassen sich die Absichten der geistigen Urheber der Cyklen erkennen. Hat der Interpret auf diese Weise die Bedeutung der Monumente aus den Monumenten selbst festgestellt, so wird er, um die

[1] *1 Kor.*, 5, 1-5.

[2] Taff. 9; 11, 2 u. 3.

Auslegung noch mehr zu sichern, patristische Belege aufsuchen. So gewinnt seine Auslegung eine solide, unumstössliche Grundlage. Die Phantasie, welche so viele Forscher auf Abwege geleitet hat, ist bei einer solchen Methode der Interpretation gänzlich ausgeschlossen; die Symbolik bleibt einzig und allein Sache des Verstandes.

ZEHNTES KAPITEL.

Die hervorragendsten Bildercyklen des 2., 3. und 4. Jahrhunderts. Der Zweck der religiösen Katakombengemälde.

Es wurde wiederholt behauptet, dass die altchristlichen Künstler bei der Vertheilung ihrer Bilder, sei es an den Wänden der Grabkammern in den Katakomben, sei es an den Flächen der Sarkophage, vor allem den rein materiellen Zweck verfolgten, das Ganze in einer für das Auge gefälligen Weise anzuordnen; ein innerer, geistiger Zusammenhang sei gar nicht angestrebt worden: «Ce qui préoccupait le plus grand nombres d'artistes chrétiens..., c'était surtout une heureuse composition de leur œuvre, c'était l'ordonnance, l'agencement matériel des scènes à représenter». So Le Blant in dem Abschnitt über die «Symbolik auf den bildlichen Darstellungen der ersten Christen», in welchem er sich gegen die Hypersymboliker wendet, die überall, auch in die geringsten Nebensachen, einen mystischen Sinn hineinlegen möchten.[1] Seine ausgezeichneten Beobachtungen haben nur den einen Fehler, dass sie sich, wie schon einmal bemerkt wurde,[2] auf die Sarkophagreliefs beschränken und die Malereien gänzlich unberücksichtigt lassen. So lange es sich um Skulpturen handelt, theilen wir zumeist seine Ansichten; auf die Gemäldecyklen der Katakomben sind jedoch seine Ausführungen nur in einem ganz geringen Masse anwendbar. Denn die Maler, insbesondere diejenigen der älteren Zeit, haben ihre Bilder in den Krypten nicht bloss äusserlich glücklich vertheilt, sondern auch nach Möglichkeit dafür Sorge getragen, dass die Scenen, welche ihrem Inhalte nach enger zusammengehörten, auch räumlich zusammengestellt wurden. Dieses wollen wir an den hervorragendsten Bildercyklen des 2., 3. und 4. Jahrhunderts nachweisen.

Der erste grosse Cyklus von religiösen Darstellungen, der uns gleich einen vollen Einblick in die Sepulkralsymbolik gewährt, wurde gegen Anfang des 2. Jahrhunderts in der cappella greca ausgeführt. Er beginnt mit drei Darstellungen der Taufe, d. i. dem Quellwunder Moses', dem Gichtbrüchigen und der Taufhandlung, von der nur ein winziges Fragment erhalten ist; dann kommt die Anbetung der Magier, durch welche

[1] *Sarcophages d'Arles*, S. XII. [2] Siehe S. 145.

der Urheber des Cyklus seinen Glauben an die Menschwerdung des Sohnes Gottes aus Maria der Jungfrau zum Ausdruck gebracht hat; drei weitere Gemälde, Daniel zwischen den Löwen, das Opfer Abrahams und die *Fractio panis* beziehen sich auf die Eucharistie als Mahl und Opfer; Lazarus und die Jahreszeiten versinnbilden die Auferstehung, welche eine Frucht des eucharistischen Mahles ist; Noe und die Susannascenen zeigen, wie Gott seinen Getreuen in den Nöthen beisteht, und enthalten eine indirekte Aufforderung zum Aushalten im Glauben an die Macht Gottes und in der Hoffnung auf den verheissenen Lohn im jenseitigen Leben; im letzten Bilde endlich erscheint der Verstorbene als Orans in der Gemeinschaft der Heiligen.[1] Die Anordnung der Scenen in dem gegebenen Raume geschah nicht ohne Geschick. Die Taufbilder befinden sich in der einen, die der Eucharistie in der andern Hälfte der Kapelle, und als Übergang dient die auf dem Verbindungsbogen gemalte Epiphanie; die Fresken der Auferstehung und des göttlichen Beistandes sind dazwischen an den Wänden vertheilt, und den Abschluss bildet in dem Altarraum das Deckengemälde, welches den Verstorbenen in der Gemeinschaft der Heiligen zeigt.

Eine grosse Anzahl von Bildern besass die in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts angelegte Doppelkammer im Hypogäum der Lucina. Leider sind sehr viele Fresken zerstört; die erhaltenen — Taufe Christi, Jonas, die zwei Fische mit den eucharistischen Gestalten, Daniel und die Oranten mit dem Guten Hirten und zwischen Heiligen — lassen vermuthen, dass hier im Wesentlichen dieselben Glaubenswahrheiten wie in der cappella greca dargestellt waren. Über die Anordnung der Scenen können wir nichts Bestimmtes sagen, da zu viele verloren gegangen sind; nach den erhaltenen zu schliessen, scheinen die Bilder der Taufe und der Eucharistie ebenfalls in je einer Abtheilung gemalt gewesen zu sein.

Nicht minder zahlreich sind die Fresken der zwei älteren Sakramentskapellen A 2 und A 3,[2] welche aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts stammen. In A 3 ist die Taufe durch vier Gemälde vertreten: durch das Quellwunder, den Fischer, die Taufe Christi und den Gichtbrüchigen; drei weitere beziehen sich auf die Eucharistie: die Vermehrung der Brode und Fische, die Speisung der Menge und das Opfer Abrahams; die (jetzt zerstörte) Auferweckung des Lazarus versinnbildet die Auferstehung, die Jonasscenen den Beistand Gottes im Tode, und der Gute Hirt trägt den Verstorbenen zu den Auserwählten, wo derselbe sich an dem lebendigen Quell des Wassers (Brunnen der Samariterin) erquickt. Die Vertheilung dieser Scenen ist dem Raume so geschickt angepasst, dass die örtliche Aufeinanderfolge sich mit der logischen fast vollständig deckt. Die Reihe eröffnet, links von der Thür, das Quellwunder; es folgen, in den unteren Feldern der Kammer, die drei andern Taufbilder, dann diejenigen der Eucharistie und der Auferstehung; an diese schliessen sich, in den drei oberen Feldern, die drei Scenen des Jonas, an der Decke der Gute Hirt, und rechts vom Eingange die Unterredung Christi mit der Samariterin. Das Quellwunder und der Brunnen Jakobs

[1] Wilpert, *Fractio*, S. 76 f.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. d'aggiunta CD.

sind als Ausgangspunkt und Schluss der Gemäldereihe auf der Thürwand einander gegenübergestellt.

In A 2 ist der Cyklus noch mannigfaltiger. Er führt zunächst alle Dogmen von A 3, aber in weniger Bildern, vor: die Taufe durch das Quellwunder, den Fischer und die Taufhandlung; die Eucharistie durch das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias und den von sieben Brodkörben umgebenen Altar-Tisch; den Beistand Gottes durch Jonas, die Auferstehung und die Seligkeit durch Lazarus und den Guten Hirten. Des Weiteren finden sich das Gericht über den durch zwei Heilige empfohlenen Verstorbenen und das Schifflein im Sturm, als Illustration des Satzes, dass nur in der Kirche das Heil zu erwarten sei. In dieser Kapelle standen dem Künstler drei Wandfelder weniger als in A 3 zur Verfügung; daher machte er von der Decke einen ausgiebigeren Gebrauch und malte dort, ausser dem Guten Hirten im Centrum, drei Jonasscenen und ein eucharistisches Bild. Die Reihenfolge der Gemälde an den Wänden unterbrach er durch die Taufhandlung, welche zwischen die Eucharistie und Lazarus zu stehen kam. Dieses that er deswegen, weil er die symbolischen Darstellungen des Quellwunders, des Fischers und des Mahles an einanderrücken wollte, um ihren inneren Zusammenhang desto deutlicher zeigen zu können: der «pisciculus» wird so von dem Fischer in dem Wasser des Quellwunders gefangen, und unmittelbar daneben halten die sieben Jünger, nach beendetem Fischfang, am Ufer das Mahl. Das Gerichtsbild löste er in seine Bestandtheile auf und brachte die einzelnen Figuren rechts und links vom Eingange und gegenüber an der Hinterwand an.

Die Sakramentskapelle A 6 bringt uns an das Ende des 2. Jahrhunderts. Ihre Fresken zeigen ganz offenbar den Einfluss von A 3, sind jedoch sehr vereinfacht. Die Taufe und Eucharistie haben nur je ein Bild, jene das Quellwunder, diese die Speisung der Menge; für den Beistand Gottes, die Auferstehung und die Seligkeit wählte man Jonas, Lazarus und den (jetzt zerstörten) Guten Hirten. Die räumliche Reihenfolge entspricht der logischen.

Die Kammer der Katakombe della Nunziatella, deren Anlage in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts fällt, hatte in den Wänden keine loculi sondern nur ein Arkosol gegenüber dem Eingange; sie bot demnach für die Malereien eine grosse Fülle von Raum. Der Maler ist denn auch sehr verschwenderisch damit umgegangen. Auf der Decke malte er eine grossartige Darstellung des Gerichtes, welche aus Christus, vier Heiligen-Advokaten und vier Verstorbenen zwischen den Auserwählten bestanden hat. Die linke Wand war höchstwahrscheinlich durch drei Taufbilder, von denen noch das Quellwunder und der Gichtbrüchige erhalten sind, eingenommen; auf der rechten sieht man das eucharistische Symbol der Brodvermehrung, die Heilung des Aussätzigen und den Scheitel der Figur eines Heiligen. Zwei Heilige standen auch zu beiden Seiten des Einganges. Von den Bildern des Arkosols ist an der Frontwand Noe übrig geblieben; die andern sind mit dem Stuck zerstört. Der Inhalt dieses Cyklus nähert sich also in der Hauptsache demjenigen, den wir in der Sakramentskapelle A 2 kennen gelernt haben; einige Gemälde fehlen zwar, wie die Jonasscenen, das Mahl der Sieben

und das Schifflein im Sturm; dafür finden sich andere, die wir dort vermissen, und ist das Gericht reicher entfaltet. Für die räumliche Vertheilung der Scenen war die logische massgebend; wie in den bisher angeführten Kapellen geschah sie auch hier mit möglichster Rücksichtnahme auf die Forderungen der Symmetrie.

Die Kammer der Nunziatellakatakombe ist eine von den wenigen des 3. Jahrhunderts, deren Anlage vollständig der bildnerischen Ausschmückung untergeordnet wurde. Gewöhnlich hat man seit dieser Zeit die beiden Seitenwände der Krypten derart mit Gräbern überfüllt, dass sie keine Gemälde aufnehmen konnten. Deshalb sahen sich die Künstler zu einer grösseren Ausnützung des Raumes und die Auftraggeber zu einer grösseren Vereinfachung ihrer Cyklen gezwungen. In Kammern, welche ein oder mehrere Arkosolien hatten, fand man zwar den erforderlichen Raum; es war aber, aus augenscheinlichen Gründen, nicht leicht möglich, bei der Vertheilung der Bilder die logische Reihenfolge durchzuführen. Das instruktivste Beispiel dafür liefert das cubiculum III in Santa Domitilla, wo die Eingangswand, die Decke und zwei Arkosolien auszumalen waren. Ein Cyklus von folgenden sechzehn Darstellungen wurde in ihr gemalt: die Heilungen des Blindgeborenen und Aussätzigen, Orpheus, das Quellwunder, Lazarus, David mit der Schleuder, Daniel zwischen den Löwen, Noe, Tobias, Jonas, Job, der Gute Hirt, die drei Jünglinge im Feuerofen, das Gericht, die Brodvermehrung und die Samariterin am Brunnen. Die von dem Künstler getroffene Vertheilung bekundet zunächst das Streben nach symmetrisch schöner Anordnung. Man betrachte nur die mehr ins Auge fallenden Malereien des Einganges,[1] der Front der beiden Arkosolien und der Decke.[2] Auf der Eingangswand malte er die beiden Heilungen, deren Gruppen aus einer stehenden und einer knieenden Figur gebildet sind. Die Front des rechten Arkosols bekam die Brodvermehrung und die Samariterin, welche Scenen ihrer symbolischen Bedeutung nach wie Ursache und Wirkung sich zu einander verhalten. Um diese Zusammengehörigkeit besonders zu betonen und zugleich auch die Wandfläche malerisch schön auszufüllen, stellte er die Brodvermehrung in die Mitte, und rechts Christus, links die Samariterin am Brunnen. Die Front des andern Arkosols musste nun in ähnlicher Weise dekorirt werden. Er wählte deshalb für das Mittelfeld die in die Breite gehende Komposition der drei Jünglinge im Feuerofen und für die beiden Seitenfelder die Figur eines stehenden Heiligen. In das Centrum der Decke, wo sehr häufig der Gute Hirt zu sehen ist, malte er den Sänger Orpheus,[3] für den ihm reiche Muster aus der antiken Kunst vorlagen. Er passte das schöne Bild einem Oktogon an und umgab es mit vier biblischen Darstellungen (dem Quellwunder, Daniel, Lazarus und David), die mit vier landschaftlichen Thierstücken abwechseln. Die Lunette des Arkosols der Hinterwand erhielt den Guten Hirten, und in dem Bogen wurden, ausser Job, drei Persönlichkeiten vereinigt, welche mit dem Wasser irgend eine Beziehung haben: Noe, Jonas und Tobias; alle diese vier Darstellungen sind in-

[1] Bosio, *R. S.*, S. 249; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 29, 3 u. 4.

[2] Taff. 54 f.

[3] Taf. 55; Bosio, *R. S.*, S. 239.

haltlich mit einander verwandt, da sie alle den Beistand Gottes versinnbilden. In dem rechten Arkosol wurde das Gericht so untergebracht, dass Christus in den Bogen und der von einem Heiligen empfohlene Verstorbene in die Lunette zu stehen kam.

An diesem Cyklus kann man also sehen, wie viel die lokalen Rücksichten bei der Ausmalung mitzureden hatten, und wie die Künstler in einer Kammer mit mehreren Arkosolien die logische Aufeinanderfolge der Scenen auch beim besten Willen nicht ganz durchführen konnten. Man sieht aber auch, dass die Vertheilung derselben nach einem wohl durchdachten Plan, nicht planlos, geschah: es wurden inhaltlich zusammengehörige Scenen oder solche, die in einem Kausalnexus stehen oder antithetisch zu einander sich verhalten, gruppenweise vereinigt. Diese Gesichtspunkte waren es, nach denen die Künstler seit dem 3. Jahrhundert ihre Bildercyklen malten. Der alten Tradition folgend liebten sie es, besonders die beiden Sakramente der Taufe und Eucharistie zusammen- oder gegenüberzustellen, wie z. B. in der Doppelkammer in Santi Pietro e Marcellino, wo in der zweiten Abtheilung nicht weniger als drei Arkosolien waren. Dasjenige der rechten Wand besitzt noch fast seinen ganzen Bilderschmuck. Wir sehen im Bogen rechts das Quellwunder, gegenüber die Taufhandlung und in der Mitte eine verschleierte Orans, in der Lunette die Hochzeit zu Kana mit dem Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein. Auf diese Weise wurden die Gemäldecyklen in einzelnen in sich abgeschlossenen Gruppen vorgeführt.

Dass in Kammern, die bloss einfache Gräber (loculi) hatten und infolgedessen nur auf der Eingangswand und der Decke ausgemalt wurden, die logische Aufeinanderfolge der Scenen leichter eingehalten werden konnte, versteht sich von selbst. Einer der interessantesten Cyklen dieser Art findet sich in der Kammer 54 der eben genannten Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.[1] Sein Urheber hat durch die Gemälde den Glauben an Christus mit ähnlichem Nachdruck betont, wie es hundert Jahre früher in der Passionskrypta der Katakombe des Prätextat geschehen ist.[2] Der Cyklus beginnt auf der Decke mit der Verkündigung, es folgen die Magier in Anblick des Sternes und wie sie ihre Gaben anbieten, dann die Taufe Christi, das Gericht der durch acht Heilige empfohlenen Verstorbenen und zuletzt zwei Selige in Abwechslung mit dem das Schaf tragenden Guten Hirten; zu beiden Seiten des Einganges sind die Heilungen der Haemorrhoissa, des Gichtbrüchigen und Blindgeborenen und die Scene am Jakobsbrunnen gemalt. Augenscheinlich hätte der Künstler eine bessere Vertheilung nicht treffen können. Auf die Gemälde selbst dürfen wir das anwenden, was eine Inschrift in lakonischer Kürze von dem Verstorbenen sagt:

in C(*h*)RISTVM CREDENS PR(*a*)EMIA LVCIS (*h*)ABET,
« wegen seines Glaubens an Christus hat er den Lohn des ewigen Lichtes empfangen ».

Wie schon weiter oben gesagt wurde, setzen solche Cyklen in denjenigen, die sie inspirirt haben, ein theologisches Wissen voraus, welches man nicht leicht bei schlichten

[1] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-IV.

[2] Vgl. den vierten Abschnitt des Kap. XIII.

Malern annehmen kann; sie wurden mit andern Worten von Lehrern der Kirche, von Geistlichen entworfen. Waren sie einmal geschaffen, so konnte es nicht ausbleiben, dass sie als Vorlage für neue Cyklen verwendet wurden. Wir haben auf einen solchen Fall kurz vorhin, bei der Besprechung der Malereien der Sakramentskapelle A 6, die eine vereinfachte Kopie von A 3 sind, aufmerksam gemacht. Der Cyklus des cubiculum III in Santa Domitilla wurde in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts für das cubiculum IV mit einigen Änderungen kopirt; man wiederholte hier den Orpheus, das Quellwunder, Noe, Job, Lazarus und Daniel. Da jede Katakombe oder zum wenigsten diejenigen der einzelnen Strassen ihre eigenen Maler hatten, so müssen sich derartige Wiederholungen von älteren Cyklen namentlich innerhalb eines und desselben Coemeteriums zeigen. Thatsächlich begegnen wir ihnen auch besonders in den bilderreichen Katakomben der heiligen Domitilla, Kallistus und Petrus und Marcellinus. Selbstredend war es nicht nothwendig, dass die Cyklen an Ort und Stelle kopirt wurden; es genügte, dass die Besteller in die Musterblätter, welche frühzeitig in den Händen der Künstler waren, Einsicht nahmen.

Eine sehr grosse Zahl von Darstellungen wies der Cyklus der aus den ersten Jahren des 4. Jahrhunderts stammenden Doppelkapelle der «sechs Heiligen» in Santa Domitilla auf, wo wenigstens achtzehn verschiedene Scenen gemalt waren. Unter den sieben, die sich erhalten haben, sind einige von ganz aussergewöhnlichem Werthe, so dass wir den Verlust der andern nur um so schmerzlicher empfinden. Das Hauptgemälde der Kapelle zur Linken führt die Überreichung des Kranzes an sechs Heilige drei Frauen und drei Männer — durch Christus vor. Das Fresko links von der Krönung vergegenwärtigt die Ankunft der heiligen Frauen bei Christus; das voraufgehende enthielt demnach die Ankunft der männlichen Heiligen. Von dem Gemälde zur Rechten der Krönung ist nur ein Baum übrig geblieben: vermuthlich der Rest des paradiesischen Gartens, in welchem die Heiligen — hier die Frauen und im Nachbarfelde die Männer — mit dem Kranze in der Hand abgebildet waren. In der grossen Absis über den drei Arkosolien thront Christus zwischen den Aposteln, in deren Gemeinschaft die Märtyrer aufgenommen wurden. Alle diese Darstellungen hängen also inhaltlich aufs Engste mit einander zusammen; deshalb wurden sie von dem Künstler auch räumlich zusammengestellt. Von den Frontbildern der drei Arkosolien in der Kapelle zur Rechten hat sich nichts erhalten; zerstört ist auch das Gemälde der Absis, wo wir, nach Analogie der beiden Absismalereien in der Bäckergruft, den Guten Hirten annehmen müssten, wären nicht in der Kapelle gegenüber Fragmente einer Darstellung des Bonus Pastor gefunden worden. In den Lunetten der sechs Arkosolien scheinen zumeist die üblichen symbolischen Scenen angebracht gewesen zu sein; es lassen sich noch das Quellwunder und die Auferweckung des Lazarus konstatiren, und in dem Arkosol unter der Ankunft der heiligen Frauen sieht man den oberen Theil eines mit Tunika und Pallium bekleideten Mannes, offenbar des Heilandes, der irgend ein Wunder wirkt. Nur die Lunette des Arkosols unter dem Bilde der Krönung erhielt eine dekorative Scene, von der sich in der coemeterialen Malerei kein zweites

Beispiel findet: vier nackte Putten, welche auf einer Bahre einen nicht mehr festzustellenden Gegenstand tragen (Taf. 127, 3).

Wie wir gesehen haben, war es bei den Katakombenkünstlern von Anfang an üblich, zwischen die religiösen Darstellungen ornamentale Gegenstände einzustreuen. Seit dem Ende des 2. Jahrhunderts werden auch Fossoren mit ihren Handwerkszeugen oder in der Ausübung ihres Gewerbes in die Cyklen aufgenommen. Sonstige Darstellungen des Gewerbes, das der Verstorbene während seines irdischen Lebens ausübte, sind äusserst selten und kommen erst im 4. Jahrhundert auf.

Obgleich die Cyklen aus der Zeit nach dem konstantinischen Frieden sich an Tiefe und Mannigfaltigkeit des Inhaltes gewöhnlich mit denen der früheren Jahrhunderte nicht messen können, so finden sich doch einige, denen auch nach der inhaltlichen Seite eine hervorragende Bedeutung zukommt. Einer der reichhaltigsten ist im coemeterium maius in der Kammer I, welche drei Arkosolien enthält, gemalt. Der Cyklus besteht aus Gemälden, welche die Taufe, die Eucharistie, den Beistand Gottes, die Auferstehung, das Gericht und die Seligkeit veranschaulichen. Das linke Arkosol füllen vier Jonasscenen und Noe, das der Hinterwand die eucharistischen Vorbilder mit dem himmlischen Mahle, das rechte der Gute Hirt, Daniel und die drei Jünglinge; an der Decke endlich sind zwei Symbole der Taufe, Lazarus, Moses vor dem Dornbusch, Christus als Richter und vier Gestalten von Seligen zwischen den Auserwählten vereinigt. Also auch hier waren bei der räumlichen Anbringung der Bilder die schon erwähnten Grundsätze massgebend. Dasselbe gilt, mit wenigen Ausnahmen, von den übrigen Cyklen: überall haben die Künstler neben der « heureuse composition de leur œuvre » den Inhalt berücksichtigt. Freilich ist es ihnen nicht immer in dem gleichen Grade geglückt, die räumliche Vertheilung mit der logischen Aufeinanderfolge der Scenen in Einklang zu bringen. Aber selbst da, wo die Scenen scheinbar weniger geordnet sind, wird es gerathen sein, den Künstler nicht zu voreilig eines « planlosen Vorgehens » zu beschuldigen. Denn ein bunter Wechsel in der Ordnung der Gedanken und Motive herrscht mitunter auch in den Gebeten der Todtenliturgien, und zwar der alten wie auch der späteren. Es seien hier drei als Beispiel abgedruckt: « Gedenke, o Herr, derjenigen, welche reinen Herzens... aus dieser Welt geschieden und zu dir, o Gott, gelangt sind... Gedenke auch jener, welche in der geistigen Wiedergeburt dich angezogen und an dich geglaubt haben. Gewähre ihnen die Ruhe in deinen himmlischen Wohnungen, in dem Paradies der Wonne, in den Zelten des Lichtes, an der Stätte der Ruhe. Gehe nicht mit ihnen ins Gericht »,[1] u. s. w. - « Gedenke, o Herr, unserer Väter, der heiligen und rechtgläubigen Bischöfe, die in dem Glauben entschlafen sind. Ihren Seelen und den Seelen aller derjenigen, welche wir mit Namen erwähnen und nicht erwähnen..., verleihe, o Herr, die Ruhe im Schosse unserer Väter Abraham,

[1] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 249. Das *Memento* stammt aus der dem hl. Chrysostomus zugeschriebenen Anaphora, welche nach mündlicher Mittheilung von Dr. A. Baumstark, einem ausgezeichneten Kenner der orientalischen Liturgien, unter den zahlreichen Anaphoren der syrisch- monophysitischen Kirche eine der älteren ist, möglicherweise selbst bis in das 6. oder ausgehende 5. Jahrhundert hinaufführt.

Isaak und Jakob. Erquicke sie auf der grünen Au an dem Wasser der Erfrischung und in dem Paradies der Wonne, von dem die Betrübniss des Herzens, die Angst und die Trauer verbannt sind... Lasse auferstehen ihr Fleisch an dem Tage, welchen du, deinen Verheissungen gemäss..., bestimmt hast. Schenke ihnen deine versprochenen Güter, die kein Auge gesehen und kein Ohr gehört..., und welche du allen jenen bereitet hast, die deinen heiligen Namen lieben; denn der Tod ist für deine Diener nur ein Übergang zum Leben im Jenseits. Und wenn sie geirrt oder aus Vergesslichkeit gesündigt haben, da sie als Menschen, dem Fleische unterworfen, in der Welt lebten, so wolle ihnen verzeihen, o Gott, der du gut bist und die Menschen liebst. Niemand ist ja rein von Sünden, mag sein Leben auf der Erde auch nur einen einzigen Tag gewährt haben. Nimm ihre Seelen, o Herr, zu dir an jenen Ort; gib ihnen die Ruhe, damit sie würdig seien deines himmlischen Reiches».[1] — «Schone, o Herr, derjenigen, die mit grossem Vertrauen und in dem wahren Glauben aus diesem zeitlichen Leben geschieden sind; zähle sie zu den Auserwählten;.. stelle sie mit den Schafen zu deiner Rechten und nimm sie in deine Wohnung auf: lasse sie zu den Sitzen der Seligen in deinem Reiche gelangen und zu deinem Mahle geladen sein, und führe sie in die Regionen des Frohlockens und der Freude, wo Trauer und Angst ausgeschlossen sind... Gehe nicht zu streng mit ihnen ins Gericht; denn sie flehen um Gnade wegen ihrer Vergehen, denen das vergängliche und sündhafte Fleisch unterworfen ist» u. s. w.[2] Wenn ein Künstler das erste *Memento* im Bilde veranschaulichen würde, so müsste er zuerst die Taufe, dann eine auf die Seligkeit sich beziehende Darstellung, z. B. Oranten im paradiesischen Garten oder das himmlische Mahl, und zuletzt die Gerichtsscene malen, während es logischer wäre, das Gericht den Seligkeitsbildern vorauszuschicken. In dem zweiten *Memento* ist zuerst die Seligkeit, dann die Auferstehung des Fleisches, an dritter Stelle wieder die Seligkeit, dann die Sünde und der Tod und schliesslich nochmals die Seligkeit erwähnt. Wer also dieses Gebet illustriren wollte, hätte die zahlreichen Darstellungen der Seligkeit und diejenigen, welche die Bitte um Erlangung der Seligkeit versinnbilden, zunächst durch die Auferweckung des Lazarus und dann durch den Sündenfall im Paradiese und etwa die Verläugnung Petri zu unterbrechen. Richtiger wäre jedoch die umgekehrte Reihenfolge, nämlich mit Tod und Sünde anzufangen, dann die Auferstehung darzustellen und mit der Seligkeit zu schliessen. Um das letzte Gebet in Bildern vorzuführen, müsste der Künstler zunächst den Sündenfall, dann den Guten Hirten, welcher das Schaf zu der Heerde trägt, ferner die Verstorbenen zwischen Heiligen und zwischen Schafen, eine Mahlscene und zuletzt das Gericht malen. Das erste Bild hätte den Cyklus einzuleiten; bei den übrigen könnte jede beliebige Änderung der Reihenfolge, ohne den Sinn zu stören, vorgenommen werden; es wäre sogar logischer, das Gericht den auf die Seligkeit sich beziehenden Gemälden voranzustellen, als sie ihm folgen zu lassen. Dass

[1] Hyvernat, *Fragmente der altkoptischen Liturgie*, in *R. Q.*, 1887, S. 339 f. (Fragm. C., dem thebanischen Texte der Kyrillosliturgie angehörend).

[2] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, 516. Das *Memento* ist der Liturgie des monophysitischen Patriarchen Johannes bar Madani († 1263) entlehnt.

die Verfasser dieser Gebete sich nicht streng an die logische Reihenfolge gehalten haben, wird ihnen niemand zu einem Vergehen anrechnen wollen: « unusquisque abundat in sensu suo ». Wenn wir also in den späteren Bildercyklen der Katakomben analoge Freiheiten antreffen, so sind wir um so weniger berechtigt, über ihre Urheber den Stab zu brechen, als sie nicht bloss mit der äusseren Form der Komposition, sondern auch mit den lokalen Verhältnissen zu rechnen hatten.

Zum Schluss ist noch ein Wort über sieben spätere Malereien, die auf den ersten Blick überraschen, einzuflechten. Ich nenne zunächst den springenden Bock mit dem caduceus, der im Bogen eines Arkosols, unweit der Eusebiusgruft in San Callisto, zweimal dargestellt ist.[1] Die älteren Künstler haben, wie es scheint, gerade für dieses heidnische Dekorationsstück das Schaf mit Pedum und angehängtem Milcheimer eingeführt.[2] Es muss daher auffallen, dass ein Maler aus der letzten Periode der Katakomben das heidnische Motiv selbst hervorgezogen hat. Nicht weniger sonderbar ist die Gegenüberstellung einer Orans mit einem geflügelten Putto in Santa Priscilla und mit der Ornamentfigur eines Erwachsenen in San Sebastiano, sowie die Zusammenstellung von vier Oranten mit Amoren und Psychen auf einem Deckengemälde in Santi Pietro e Marcellino, dessen Hauptplatz im Centrum der Decke nicht, wie gewöhnlich, das Bild des Heilandes sondern das eines Amors aufweist.[3] Ebenso ist auch auf der Decke der Kammer 10 in Santa Domitilla in dem Mittelfelde eine unbekleidete, männliche Ornamentfigur gemalt, während in den übrigen Feldern der Decke und an den Wänden, so viel man aus den verblichenen Resten schliessen kann, im bunten Durcheinander religiöse Darstellungen mit rein ornamentalen Gegenständen abwechseln.[4] Endlich seien die Arkosolien des Wagenlenkers und des Soldaten aus der Katakombe der Vigna Massimo erwähnt, welche mit Malereien, von denen keine einzige einen religiösen Gegenstand vorstellt, geschmückt sind.[5] Alle diese sieben Produkte stammen aus der Zeit nach dem konstantinischen Frieden; sie zeigen eine grosse Geistesarmuth der Künstler und jener, auf deren Wunsch sie ausgeführt wurden. Wir dürfen in ihnen einen Wiederhall jener zahlreichen Übertritte zum Christenthum, welche nach dem Triumph der Kirche aus materiellen Rücksichten, nicht aus Überzeugung, erfolgt sind, erblicken. Man begreift, dass solche Christen, die sich nur äusserlich zu der neuen Religion bekannten, die Motive für die Ausschmückung ihrer Gräber ohne alle Bedenken aus der heidnischen Kunst holten. So vollzog sich auf dem Gebiete der coemeterialen Malerei schon im 4. Jahrhundert, freilich in einem ganz winzigen Umfange, eine Art « Renaissance ».

[1] Taf. 136, 1.
[2] Vgl. S. 24.
[3] Taff. 119, 2 u. 3; 158, 1, u. 217.
[4] Taff. 139 f.
[5] Taff. 145 u. 146, 1. Ich übergehe die auf Taff. 52 f. wiedergegebenen Bilder der blumenpflückenden Amoren und Psychen in der kleinen, aus dem Anfang des 3. Jahrhunderts stammenden Kammer am Eingange zum Hypogäum der Flavier, weil diese hart an der Verkehrsstrasse lag und deshalb auch leicht von einem Heiden betreten werden konnte. Hier war also die Anbringung rein ornamentaler Motive, statt religiöser Darstellungen, durch die Klugheit geboten.

Ein Überblick über den Inhalt der grösseren Bildercyklen zeigt, dass in ihnen vornehmlich das Vertrauen des Verstorbenen auf den Beistand Gottes, seine Hoffnung auf die Auferstehung zur ewigen Seligkeit, sein Glaube an die Gottheit Jesu Christi und dessen Menschwerdung aus Maria der Jungfrau niedergelegt ist: der Verstorbene hegt volle Zuversicht, dass Christus ihn vor dem ewigen Tode bewahren wird, wie Gott einst Noe aus den Fluthen, Daniel aus dem Rachen der Löwen, die drei Jünglinge aus dem Feuer errettet und Susanna von der falschen Anklage befreit hat;[1] — dass Christus ihn vom Tode auferwecken wird, wie er Lazarus zum Leben zurückgerufen hat; — dass die Heiligen sich für ihn verwenden, und der göttliche Richter ein gnädiges Urtheil über ihn fällen wird. Seine Zuversicht ist begründet; denn er hat das Sakrament der Taufe empfangen, war eine treues Glied der Kirche und nährte sich mit dem Fleische und Blute Christi. Und wie die Grabinschriften dem Leser vielfach die Bitte um das Gebet für den Verstorbenen vortragen, so richten auch die Grabgemälde eine ähnliche Bitte an den Besucher der Grabstätten; ja noch mehr: sie legen ihm dadurch, dass sie ihn an die wichtigsten Heilswahrheiten erinnern, gewissermassen die Formeln des Gebetes in den Mund. Man könnte demnach, mutatis mutandis, über die mit religiösen Malereien ausgeschmückten Grabstätten etwa die Worte, die wir in der schönen, noch aus dem 2. Jahrhundert stammenden Inschrift der Agape lesen, oder mit denen Abercius um die nämliche Zeit sein Epitaph beschliesst, schreiben: «Brüder, wenn ihr hierher kommt, um zu beten, und in den gemeinsamen Gebeten den Vater und Sohn bittet, so vergesset ja nicht, der theueren Verstorbenen zu gedenken, damit der allmächtige Gott ihnen die ewige Seligkeit schenke»; und «Möge jeder Gleichgesinnte, der diese Bilder versteht, für die Verstorbenen beten!» Man wünschte den Verstorbenen die ewige Seligkeit, stellte sie daher fast immer als im Besitze derselben dar, sei es wie sie auf den Schultern des Guten Hirten zu der Heerde der Auserwählten gebracht worden sind, sei es wie sie am Mahle der Seligen theilnehmen, oder in der Haltung der Oranten stehen, d. h. wie sie im Paradiese für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen möchten.

Der Zweck der religiösen Katakombengemälde ist also nicht ein didaktischer, wie manche behaupten, sondern, objektiv genommen, ein paränetischer, indem die Gemälde für den Besucher der Grabstätten eine Aufforderung und Anleitung zum Gebete für die in den Gräbern beigesetzten und in den Grabinschriften genannten Verstorbenen enthalten; subjektiv genommen bringen sie ein bald mehr bald minder ausführliches Credo dessen, der sie malen liess, zum Ausdruck; für das Grab selbst aber sind sie ein würdiger Schmuck.[2] Den ersten Theil des Satzes habe ich in einer früheren Schrift[3] an einem konkreten Falle klar zu machen gesucht; es sei mir gestattet, diesen Passus hier noch einmal zum Abdruck zu bringen. «Nehmen wir an,

[1] Über die Einführung der alttestamentlichen Beispiele der von Gott seinen Getreuen erwiesenen Befreiungen und Errettungen in den coemeterialen Bilderkreis siehe Kap. XVIII (Anfang).

[2] Vgl. den Abschnitt über den «Endzweck der religiösen Katakombengemälde» in meinem *Cyklus*, S. 49-52.

[3] *Cyklus*, S. 51 f.

ein Sohn besucht das Grab seiner Mutter, welches sich in der Kammer 54 der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus befindet. Sein Blick fällt auf die Malereien: er sieht in der Mitte der Decke Christus als Richter zwischen Heiligen thronen, und ringsherum die Verkündigung Mariae, die Taufe Christi, die Magier vor dem Stern und die Übergabe ihrer Geschenke, den Guten Hirten und das Bild des Oranten; er sieht die drei wunderbaren Heilungen des Blinden, der Blutflüssigen und des Gichtbrüchigen, sowie auch die Scene am Jakobsbrunnen. Während er die einzelnen Gemälde betrachtet, kommen ihm die entsprechenden Gedanken; die Gedanken gehen in Worte über, und die Worte gestalten sich zum Gebet. Dieses Gebet könnte etwa folgendermassen lauten: O Herr Jesu, Licht der Verstorbenen, gedenke meiner theueren Mutter! Lasse nicht zu, dass je einmal Finsterniss ihre Seele umnachte! Sie hat an dich geglaubt: alle ihre Hoffnung beruhte auf dir; denn du bist der verheissene Messias. Du bist das Licht der Welt, der wahre Gott, dem allein Ehre und Anbetung gebührt. Um uns, die wir Heiden waren, zu erleuchten und zu erlösen, hast du aus Maria, der heiligen Jungfrau, den menschlichen Leib angenommen und liessest dich im Jordan taufen. Du hast die Menschheit mit Wohlthaten überhäuft, Lahmen und Kranken wunderbar die Gesundheit wiedergegeben: erquicke nun auch die Seele meiner Mutter! Sei ihr nicht ein strenger Richter, sondern blicke gnädig auf die glorreichen Verdienste der Heiligen, die sich vor deinem Richterstuhle für sie verwenden. Wie du das verirrte Schäflein auf deinen Schultern zur Heerde zurückgetragen hast, so nimm auch ihre Seele unter die Schaar der Auserwählten auf und führe sie in die Wohnungen des ewigen Lichtes ein. Süsse Mutter, lebe in Gott und bete für mich!»

Wir haben die Katakombenmalereien bis jetzt mehr nach ihrer inneren Seite hin erforscht: wir haben ihre Technik, ihr Verhältniss zur heidnischen Kunst untersucht, an ihren Darstellungen die nothwendigen Detailstudien vorgenommen, die Chronologie und den artistischen Werth bestimmt, die Principien für die Auslegung der religiösen Sujets festgestellt und zuletzt die hervorragenderen Cyklen ausgewählt und für sich betrachtet. Es ist nun an der Zeit, dass wir uns, wenn ich so sagen darf, auch die äussere Seite der Katakombenmalereien etwas näher anschauen. Zu diesem Zwecke werden wir uns, in den beiden folgenden Kapiteln, mit dem Zustand, in welchem sie auf uns gekommen sind, und mit der Art und Weise, wie man sie, nach der Wiederentdeckung der Katakomben, seit Bosio bis auf de Rossi in die Öffentlichkeit gebracht und vervielfältigt hat, d. h. mit ihren Kopien bekannt machen.

ELFTES KAPITEL.

Der Zustand der Katakombenmalereien.

Der Zustand, in welchem die coemeterialen Gemälde auf uns gekommen sind, ist im Allgemeinen ein beklagenswerther. Die Ursachen davon sind theils solche, die entweder in dem Fresko oder dem Freskogrund oder in beiden liegen, theils solche, die unabhängig von den technischen Bedingungen ihren zerstörenden Einfluss ausgeübt haben. Mit diesen verschiedenen Ursachen wollen wir uns hier befassen.

Die erste Garantie einer guten Erhaltung muss das Fresko selbst bieten. Es muss einen richtig zubereiteten Freskogrund haben und wirklich «a fresco», d. h. auf frischen Stuck mit guten dauerhaften Farben gemalt sein. Vieles hängt sodann von der Qualität des Tuffes ab, auf welchen der Stuck aufgetragen ist: er muss trocken sein und die nothwendige Härte besitzen. Diese Bedingungen haben sich leider nicht immer erfüllt. Bisweilen lässt schon der Bewurf zu wünschen übrig, indem die Tektoren ihn nicht in der erforderlichen Weise zubereiteten oder die Schicht des Marmorstuckes nicht zur rechten Zeit auf die des Sandmörtels legten. Infolgedessen konnte sich kein fester Zusammenhang zwischen den beiden Schichten bilden und lösten sie sich mit der Zeit von einander los, wie z. B. in den Wölbungen der Nischen der crypta quadrata des hl. Januarius in der Katakombe des Prätextat.

Manchmal haben die schlechte Erhaltung des Freskos die Maler dadurch verschuldet, dass sie den rechten Zeitpunkt, die Farben aufzutragen versäumten und, wie Vitruv sagt, «parum diligenter et in arido» malten.[1] Letzteres geschah z. B. im cubiculum X der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus und in der Kammer 10 in Santa Domitilla;[2] es konnte besonders leicht in Krypten eintreten, deren Ausmalung zu lange Zeit in Anspruch nahm, sei es wegen einer komplicirten Dekoration, sei es wegen einer zu grossen Zahl von Darstellungsgegenständen. Nach Donner blieb der sechs- oder siebenschichtige Stuck bis sechs Tage frisch. In den Katakomben, wo der Bewurf nur aus zwei, und später aus einer Lage bestand, kam zwar die feuchte Luft den Malern

[1] Vitruv., 7, 3, 8.

[2] Taff. 139 f.; 165.

zustatten. In den Kammern jedoch, welche mit einem Lichtschacht versehen sind, wurde durch den Zudrang der frischen Luft das Trockenwerden beschleunigt und trat eher ein, als es dem Maler lieb sein mochte. Dieser musste sich daher mit seiner Arbeit beeilen, wenn er die letzten Bilder nicht «in arido» malen wollte. Ein sprechendes Beispiel dafür findet sich in Santa Domitilla in der Kammer unter dem grossen Luminar, wo die Wände und der Plafond mit einem vorzüglichen Sandmörtel und Marmorstuck bekleidet sind. Nach der Dekoration der Decke wurde daselbst die linke Wand mit dem Arkosol ausgemalt.[1] Der Stuck war bis dahin frisch, und der Künstler konnte sich noch im Bogen des Arkosols die nothwendigen Hilfslinien ziehen. Obgleich er sich schon hier einer grossen Eile befleissigt und die Figuren mehr angedeutet als ausgeführt hat, fand er bei der Ausmalung des Arkosols in der Hinterwand den Stuck nicht mehr so frisch als es erforderlich war. Ganz ohne Schmuck durfte das Grab nicht bleiben; daher erhielt die Lunette eine flüchtige Blumenpartie, und in dem Bogen wurde mit noch grösserer Hast der Gute Hirt gemalt, eine Darstellung, welche dem Künstler geläufig war, da er sie schon zweimal in der Kammer angebracht hatte. Von diesem Bilde ist gegenrwätig so wenig erhalten, dass man Mühe hat, den Gegenstand der Darstellung zu erkennen.

Der Grund der Zerstörung eines Freskos liegt nicht selten in der schlechten Qualität des Tuffs. Wenn derselbe zu wenig konsistent, zu locker ist, löst sich der Bewurf vermöge seiner Schwere ab, bekommt Sprünge und fällt zu Boden, wo er sich in tausend Stücke zerbröckelt. Schon Bosio hat Gemälde veröffentlicht, bei denen einzelne Felder fehlen, «essendo caduta l'incollatura», wie er hinzufügt.[2] Seitdem sind noch andere Malereien auf diese Weise zerstört worden. So lange nämlich die Kammer mit Schutt angefüllt ist, bietet letzterer eine Stütze für die Decke; durch die Ausgrabung wird diese Stütze beseitigt, und da man bis in unser Jahrhundert hinein um die Erhaltung der Bilder gar nicht besorgt war, so sind von mehreren Deckengemälden, welche Bosio ganz oder fast ganz sah und veröffentlichte, wie z. B. in den Kammern I, IX und XI der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, bloss geringe Reste an der Decke haften geblieben.[3] Aus der Geschichte der neueren und neuesten Ausgrabungen lassen sich gottlob nur wenige Fälle verzeichnen. Wir erwähnen das werthvolle Bild der Verspottung des Herrn, das bei der Auffindung der Krypta, nach Ausweis der veröffentlichten Kopien Perrets und Garruccis, vollständig intakt war. An meiner Tafel (18) kann man sehen, in welchem Zustande ich es angetroffen habe. Es fiel, ich weiss nicht wann, mit dem Tuff zu Boden, so dass man genöthigt war, ein Stück Mauer aufzuführen, auf welches die geretteten Fragmente, nicht ganz richtig, befestigt wurden. Auch von dem Fresko des Guten Hirten in der Kapelle des hl. Januarius (Taf. 32, 2) bieten die von de Rossi und Garrucci publicirten Kopien das untere Drittel, welches später herabfiel und gegenwärtig nicht mehr vorhanden ist. Dass

[1] Taff. 9 ff. u. 12, 1.
[2] Bosio, *R. S.*, S. 343, 363, 367.
[3] Taff. 71 u. 158, 2; vgl. Bosio, *R. S.*, S. 331, 363, 373.

man bei den Ausgrabungen nie genug vorsichtig sein kann, zeigt besonders das Missgeschick, welches sich im Jahre 1888 in Santa Priscilla ereignet hat. Es wurde dort aus einer Kammer der Schutt entfernt, ohne dass man sofort Anstalten zur Befestigung des Stucks an der Decke traf. Wenige Tage später fiel ein grosser Theil desselben herab und führte dadurch eine fast gänzliche Zerstörung des Deckengemäldes herbei.[1] Glücklicherweise hatte ich es kurz zuvor einer genauen Prüfung unterworfen, so dass es mir möglich wurde, eine Zeichnung davon nach dem Gedächtniss anzufertigen.[2] Der Verlust der Originalmalerei ist um so mehr zu bedauern, als sie einen Gegenstand darstellte, der sonst auf coemeterialen Fresken unbekannt ist, nämlich die Übergabe des Gesetzes an den Apostelfürsten. — Eine der frühesten Beschädigungen von Fresken infolge der schlechten Qualität des Tuffes erfolgte in der Kapelle der hll. Markus und Marcellianus. Hier sind dieselben bis zu einer gewissen Höhe, so weit nämlich der feste Tuff reicht, sehr gut erhalten; weiter oben, wo die Puzzolanerde beginnt, sind sie wie abgeschnitten, so dass es anfänglich den Schein erweckte, als seien die Malereien von Antiquitätensammlern abgelöst worden. Bei einer näheren Prüfung stellte es sich jedoch heraus, dass die obere Puzzolanschicht, auf welcher der Stuck aufgetragen war, sich von selbst ablöste und mit dem Stuck herunterfiel. Dieses muss spätestens um die Wende des 6. zum 7. Jahrhundert stattgefunden haben; denn schon der Pilger des Salzburger Itinerars, welcher unter Honorius I (625-638) die Katakomben besucht hat, verehrte das Grab der genannten Heiligen in der oberirdischen Basilika, die zum Ersatz für die unterirdische erbaut worden war.

Hatten die Tektoren und Maler bei der Herstellung des Freskos von ihrer Seite nichts fehlen lassen, und besass der Tuff die nöthige Festigkeit, so war damit die gute Erhaltung des Bildes noch nicht gesichert; vieles kommt auf die äusseren Einflüsse an. Vor allem ist da die Beschaffenheit des Terrains massgebend, ob es feucht oder trocken ist und ob an der Oberfläche nicht Reste von Mauerwerk, das im Regenwasser sich auflöst und kalkare Ablagerungen herbeiführt, vorhanden sind. So haben wir in den Katakomben der hll. Petrus und Marcellinus, Domitilla, Priscilla und Ponzian wie auch in derjenigen unter der Vigna Massimo Gemälde, die mit einer mehr oder minder dicken Kruste von Tropfstein überzogen sind. Hier liegt allerdings die Möglichkeit vor, das corpus delicti mit Säuren zu entfernen und das Unheil wieder gut zu machen. Es kann sogar vorkommen, dass die Tropfsteinkruste dem Fresko zum Schutze gereicht und dass man die Farben in ihrer ursprünglichen Frische, wie bei dem Bilde der Fractio panis, antrifft. Auf alle Fälle wird durch die Abwaschungen wenigstens das erreicht, dass man sich über den Gegenstand der Darstellung Klarheit verschafft, während sonst die Gefahr des Irrthums nicht ausgeschlossen ist. Ein Beispiel aus eigener Erfahrung bietet die auf Taf. 240, 1 reproducirte Taufe Christi, welche ich im Jahre 1889, als das Fresko stellenweise noch mit einer Stalaktitkruste bedeckt

[1] Das Gleiche erfolgte in der Sakramentskapelle A 6, deren Decke, wie Michele Stefano de Rossi schreibt, « rovinò nell'atto dello scavo » (de Rossi, *R. S.*, II, S. 92 [Analisi]).

[2] Die Zeichnung wurde von de Rossi, *Bullett.*, 1887, Taf. VII veröffentlicht.

war, als Opfer Abrahams veröffentlicht habe. Ein anderes liefern die Heiligengestalten vom Grabe des hl. Kornelius,[1] welche de Rossi infolge der zu seiner Zeit nur unvollständig lesbaren Dipintoinschrift um zwei Jahrhunderte zu spät datirt hat; ebenda wurde seine Vermuthung, dass einer der Heiligen, von dessen Namen damals bloss der Anfangsbuchstabe O sichtbar war, den Bischof Optatus vorstelle, zur Gewissheit erhoben; denn nach meiner Waschung des Bildes ist die ganze Legende: OPTAT : EPISC zum Vorschein gekommen.

Schlimmer gestaltet sich das Übel, wenn das Fresko nicht bloss mit Stalaktitbildungen behaftet ist, sondern wenn auch Feuchtigkeit von innen heraus dasselbe durchdrungen hat. In diesem Falle bedeckt sich das Gemälde mit grauen und schwarzen Flecken, und wird das Accidenz der Farben bisweilen vollständig vernichtet. Dieses Übel tritt leider bei vielen Deckengemälden auf; manche sind schon heute unrettbar verloren. Der Gegenstand ihrer Darstellung lässt sich nur dann ermitteln, wenn die Farben stark und auf sehr frischen Stuck aufgetragen worden sind; denn die Pinselstriche bilden dann gewissermassen ein Relief und werfen, von der Seite beleuchtet, Schatten, wodurch die Umrisse der Figuren heraustreten und kenntlich werden. Dass eine solche Entzifferung mit grossen Schwierigkeiten verbunden ist, begreift sich von selbst. Ich brauche nur auf das Lunettenbild der Kapelle der sechs Heiligen in Santa Domitilla zu verweisen, dessen Reinigung und Studium mich zwei volle Tage in Anspruch genommen haben.[2] Eines langen und anstrengenden Studiums bedurfte es auch in der Kammer 54 der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, bis ich die auf der Decke und an der Eingangswand gemalten Bilder mit Sicherheit erkennen konnte.[3]

Grossen Schaden verursacht den Gemälden eine salpeterartige Bildung, die in den Katakomben naturgemäss immer einen günstigen Boden gefunden hat. Man denke nur an die unzähligen Leichen, welche daselbst ihren Verwesungsprocess durchmachten, und dazu noch bei einer so feuchten Luft, wie sie dort herrscht! Der Salpeter frisst den Stuck förmlich auf oder macht ihn so mürbe, dass er von selbst sich abblättert. Je mehr die von dieser Krankheit behafteten Bilder bei den Ausgrabungen der frischen bewegten Luft ausgesetzt werden, desto rascher geht, durch den starken Hinzutritt des Sauerstoffes, die Zerstörung vor sich. Wir sehen dieses namentlich an den Malereien des Plafonds in der Kammer der Nunziatellakatakombe und an denen der Wände in der Flaviergallerie, wo sich von einigen Darstellungen nur ganz geringe Bruchstücke erhalten haben.[4]

Schliesslich sei noch eine Art Schimmel erwähnt, welcher in vielen Theilen der Katakomben die Bilder überzieht und sie wie mit einem Schleier verdeckt. Bei einer kräftigen Anfeuchtung mit Wasser werden die Farben für einige Zeit sichtbar, bis sie unter ihrem Schleier wieder verschwinden. Wer solche Fresken eingehender unter-

[1] Taf. 256.
[2] Taf. 127, 3.
[3] Wilpert, *Cyklus*, S. 2 ff.
[4] Taff. 5, 1, u. 7, 4.

suchen will, ist daher genöthigt, Wasser und Schwamm mit sich zu führen. Mehrere meiner Tafeln,[1] welche Malereien von Decken und Arkosolsbögen enthalten, setzen dieses geradezu voraus, da sowohl die Photographie als auch das Aquarell in angefeuchtetem Zustande der Fresken angefertigt wurden. Wo der Schimmel zusammen mit einer leichten Tropfsteinbildung oder mit schwarzen Flecken auftritt, habe ich durch Waschungen mit verdünnter Säure die besten Resultate erzielt. Ich verweise nur auf das Bild der «ostrianischen» Madonna vor und nach der Reinigung;[2] Malereien ferner, an denen man bisher vorüberging, ohne sie zu bemerken, wie z. B. diejenigen der Taff. 121, 2; 183, 2, und 227, sind jetzt für Jedermann deutlich sichtbar.

Die alten Kopisten scheinen sich niemals die Mühe genommen zu haben, die Fresken mit Wasser anzufeuchten, um die Farben zu beleben. Daher erklären sich zum Theil die vielen Irrthümer, welche die Tafeln der *Roma Sotterranea* Bosio's entstellen. Auch in unserer Zeit war die Reinigung wegen der Schwierigkeit, Wasser in so abgelegene Räume zu tragen, nicht üblich; die Anwendung von Säuren insbesondere war aber bis zur Freilegung der Fractio panis vollständig ausgeschlossen; sie darf auch für die Zukunft nur in Ausnahmefällen gestattet werden, weil die Handhabung der Säuren eine grosse Vorsicht und Übung verlangt. Ja selbst die Waschung mit blossem Wasser kann unter Umständen von schädlichen Folgen begleitet sein. Dieses beweisen die Bilder eines Arkosols in San Sebastiano, welche, ich weiss nicht von welchem Unerfahrenen, gewaschen wurden und jetzt fast ganz verschwunden sind.

Näher den Einfluss, welchen alle die genannten Elemente auf die Gemälde ausüben, zu bestimmen, wäre Sache des Chemikers; mir muss es genügen, auf die verschiedenen Weisen, wie dieser Einfluss sich äussert, aufmerksam gemacht zu haben.

In einem viel höheren Grade, als die Elemente der Natur, haben den Katakombenmalereien die Menschen geschadet. Die Zerstörung von dieser Seite begann schon in der Zeit, als die Katakomben noch den Zwecken der Todtenbestattung dienten, also noch vor dem Jahre 410, in welchem nach de Rossi's begründeter Ansicht dieser Gebrauch gänzlich aufgehört hat. Um Raum für neue Gräber zu gewinnen, erhöhte man öfters den Plafond der Kammer, wodurch das Deckengemälde zu Grunde ging,[3] oder es wurden Gräber mitten durch Malereien gebrochen. Letzteres geschah besonders in Krypten, in denen Märtyrer ruhten. Dort begraben zu werden, galt als ein Privileg, das «Viele begehrten und Wenige erlangten», um den Ausdruck einer alten Inschrift zu gebrauchen.[4] Man hegte nämlich die zuversichtliche Hoffnung, dass die Märtyrer sich für ihre Nachbarn vor dem Richterstuhle Gottes verwenden würden; deshalb strebte man darnach, in möglichst grosser Nähe von ihnen bestattet zu werden. Die grosse Zahl von Fresken, die durch später angebrachte Gräber verdorben wurden, bezeugt, wie sehr die Fossoren den Wünschen der Gläubigen entgegen gekommen sind. Wir treffen thatsächlich selten eine Kammer, deren Malereien intakt sind; es

[1] Taff. 67; 96; 100; 130 f.; 151 u. 196.
[2] Taff. 163, 2, u. 207-209.
[3] In der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus allein sind mir nicht weniger als sieben Beispiele bekannt.
[4] De Rossi, *Inscr. christ.*, I, S. 142, n. 319.

müsste denn sein, dass sie nur loculi hatte, also keinen Raum für neue bieten konnte. Übrigens darf man nicht glauben, dass alle oder die meisten durch nachträglich angebrachte Gräber beschädigten Malereien die betreffende Grabstätte zu der eines Märtyrers stempeln. Als ein Beispiel für viele mag das Gemälde der pecorelle[1] dienen, in welches ein Grab gebrochen wurde, obwohl es aus dem vorgeschrittenen 4. Jahrhundert stammt. Hier handelt es sich also nicht um Märtyrer, bei denen man bestattet sein wollte, sondern lediglich um Raumersparniss. Aus diesem Grunde kann eine solche Beschädigung der Malereien auch wenig oder gar nicht der Chronologie derselben zu Hilfe kommen.

Nicht wenige Fresken wurden dadurch zerstört, dass die Krypten von hervorragenden Märtyrern, wie z. B. die Papstgruft, die Kammer der hll. Petrus und Marcellinus, die Kapelle des hl. Acilius und die der cappella greca benachbarten Krypten, in des Friedenszeit eine neue Ausschmückung erhielten, die gewöhnlich darin bestand, dass die Wände mit bunten Marmorplatten bekleidet, oder dass über dem Martyrgrabe eine Basilika errichtet wurde; letzteres geschah über den Gräbern der Apostelfürsten, der hll. Agnes, Hermes, Laurentius, Alexander u. s. w.

Man darf ferner zum Vorhinein annehmen, dass auch die Ostgothen und Longobarden Gemälde beschädigt oder vernichtet haben. Eine Zerstörung von ganzen Katakomben erfolgte aber erst seit ihrer Wiederauffindung im 16. Jahrhundert. Bosio erzählt von einem Hypogäum an der Via Latina, welches « vor seinen Augen von Puzzolanarbeitern vernichtet wurde ».[2] Das gleiche Schicksal hatte das coemeterium Jordanorum, welches sehr reich an Malereien gewesen ist.[3]

In einigen Katakomben, wie z. B. in Santa Priscilla und unter der Vigna Massimo, kam es vor, dass einzelne Gallerien in Arenarstrassen umgewandelt wurden. Natürlich gingen dabei die bemalten loculi und Arkosolien zu Grunde. Alle Coemeterien haben aber infolge ihres Reichthums an steinernen Thürverkleidungen sowie an Stein- und Ziegelplatten den Besitzern der Grundstücke, in denen sie angelegt sind, zu allen Zeiten als Fundgrube von gutem und wohlfeilem Baumaterial gedient. Um sich der gewöhnlich aus Travertin gefertigten Thürpfosten bemächtigen zu können, musste man die Thüren erweitern und beschädigte dadurch die an den beiden Seiten der Eingangswand angebrachten Gemälde. Bei den auf Taff. 68 f. reproducirten Fresken war diese Verstümmelung schon vor Bosio erfolgt; denn sein Kopist Avanzini fand sie in dem Zustande, in welchem wir sie heute sehen. Vielfach mag die angedeutete Ausbeutung der Katakomben erst nach Bosio's Zeit geschehen sein, da er in seiner Beschreibung der Kammern noch viele Travertinverkleidungen der Eingänge, die heute nicht mehr vorhanden sind, verzeichnet.[4]

Bei mehreren Gemälden ist die Zerstörung oder Beschädigung auf die Rechnung der Arbeiter derjenigen, welche nach Bosio's Tode den Plan aufnahmen (Berti, Contini

[1] Taf. 236.
[2] Bosio, *R. S.*, S. 301.
[3] Bosio, *R. S.*, S. 511.
[4] Vgl. z. B., S. 328, 333 u. 337.

und Papini), zu schreiben. Dieselben fanden nämlich den Weg vielfach versperrt, da Bosio, wenn die Fortsetzung der Ausgrabungen es erforderte, die Kammern, deren Malereien bereits kopirt waren, wieder zuschütten liess. Daher musste man sich den Weg von neuem bahnen, wobei einige Male Fresken beschädigt wurden. Dieses ereignete sich, um ein sicheres Beispiel zu nennen, in dem cubiculum XIV der Katakombe ad duas lauros, in welches man durch die hinter der Kammer gelegene Nische mit Durchbrechung der Lunette des Arkosols eindrang.[1] Ob das gleiche Missgeschick in dem arcosolio rosso[2] in Santa Domitilla ebenfalls den erwähnten Arbeitern oder späteren Plünderern der Katakombe widerfahren ist, können wir nicht bestimmen. Den Durchbruch der Hinterwand in der Bäckergruft hat schon Bosio vorgefunden;[3] vielleicht wurde er von seinen eigenen Arbeitern gemacht.

Einen ganz eigenartigen Vandalismus bemerkt man in den Katakomben der hll. Domitilla, Hermes, Priscilla und besonders Petrus und Marcellinus: dort existiren Fresken mit Figuren, deren Gesichter absichtlich mit einer Hacke verunstaltet wurden.[4] Wer diese Rohheit begangen hat, lässt sich mit Sicherheit nicht feststellen. Höchst wahrscheinlich waren es Antiquitätensammler oder ihre Gehilfen, und sicher ist, dass der Frevel erst nach Bosio verübt wurde; denn seine Kopien zeigen uns jene Gemälde noch unversehrt, und in der Kammer der HAIOBOPA wurde bei der Loslösung der rechten Orans ein Theil der Unterschrift des Kopisten Avanzini, der die Figur für Bosio abgezeichnet hat, zerstört.[5] Bei einigen der beschädigten Fresken hat es den Anschein, also habe sich hier der Ärger jener Sammler über das Misslingen des Versuches, die Bilder von der Wand zu trennen, Luft gemacht; man verstümmelte die Reste, weil man sie Andern nicht gönnte.

Das verhängnissvolle Beispiel, coemeteriale Gemälde von der Wand zu lösen, um sie in Sammlungen unterzubringen, gab der Kanonikus Boldetti, welcher durch 45 Jahre als «Kustos» in den Katakomben «thätig» war. Ein Christusmedaillon, das er in der Gruft des Diogenes in Santa Domitilla fand, zog ihn durch den schönen Gesichtsausdruck so mächtig an, dass er sich zur Abtrennung desselben entschloss. Der Versuch scheiterte jedoch an der plumpen Ausführung.[6] Boldetti's Beispiel wurde von späteren Forschern, namentlich S. d'Agincourt, der sich um die altchristliche Kunst sehr zweifelhafte Verdienste erworben hat, nachgeahmt. Er sagt ausdrücklich, dass er in seiner Sammlung Bilder aus den Katakomben hatte. Eines derselben veröffentlichte er mit der folgenden Erklärung: «Figura dipinta sopra un frammento di muro tratto dalla stessa catacomba (dei Santi Pietro e Marcellino) facente parte della mia raccolta.[7] Die örtliche Angabe ist nicht richtig. In der Katakombe der hl. Domitilla fand ich die Lücke, in welche sich die Umrisse des Fragmentes voll-

[1] Vgl. Taf. 102, 1 und Bosio, *R. S.*, S. 387, wo die Malereien des Arkosols noch intakt sind.

[2] Taf. 248.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 217.

[4] Taff. 62, 2; 104; 119, 2 u. 3, u. s. f.

[5] Das Faksimile der Inschrift gab ich in *Röm. Quartalschr.*, 1891, Taf. VI, 2.

[6] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri*, S. 64.

[7] S. d'Agincourt, *Storia dell'arte*, VI, Taf. IX, 7, S. 13

kommen einfügen lassen (Fig. 11): das Bild stellt Christus, der mit dem Stabe die Mumie des Lazarus berührt, dar. Aus den Tafeln 180 und 181, 2 kann man ersehen, in welchem Zustande der Verstümmelung die übrigen Fresken der Krypta von ihm gelassen wurden. D'Agincourt war es auch, der einen der beiden Reiter in der Bäckergruft der Domitillakatakombe abgelöst hat, um ihn dann isolirt, als «frammento di una pittura» zu veröffentlichen.[1] Neben d'Agincourt ist noch ein Zeitgenosse von ihm, ein Advokat Mariotti zu erwähnen. Derselbe stand im Rufe eines grossen Gelehrten und besass ein reiches Museum, in dem auch coemeteriale Fresken vertreten waren. Etwas später trieb sein Unwesen in den Katakomben ein wissenschaftlich ungebildeter « Kustos der Reliquien», Namens Filippo Ludovici. Der vor mehreren Jahren verstorbene Oberfossor Valentino Masci, welcher längere Zeit unter Ludovici die Ausgrabungen geleitet hat, erzählte de Rossi, einmal einen ganzen Wagen mit Malereien aus der Katakombe der Vigna Massimo in die Stadt gebracht zu haben. In der Wohnung des Kustoden angelangt, habe er (Masci) bemerkt, dass dieselben infolge der langen Fahrt sich zu einer unförmlichen Masse von Schutt zerbröckelt hätten!



Fig. 11

Von den im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts abgelösten Malereien existiren heute einige im Museum von Cattanea, einige wenige in der vatikanischen Bibliothek und im christlichen Museum des Laterans. Alle sind ohne Verständniss übermalt, daher völlig entwerthet. Man ist demnach zu der traurigen Schlussfolgerung berechtigt, dass die Fresken, welche von der Zeit Boldetti's angefangen bis auf Ludovici aus den Katakomben entfernt wurden, sämmtlich für die Wissenschaft verloren gegangen sind. Und dass ihrer nicht wenige waren, beweisen alle die leeren Stellen, die wir namentlich in den Katakomben der hll. Kallistus, Domitilla und Petrus und Marcellinus sehen.[2]

Die Zerstörung hat sich noch bis in unsere Tage fortgesetzt. In dem Bestreben, Rom in eine moderne Weltstadt zu verwandeln, legte man neue Quartiere vor den Mauern der Stadt an, wobei manche Gallerien durch die Fundamente der Häuser abgeschnitten und demolirt wurden. Bei dem Baue einer Villa des Königs Viktor

[1] S. d'Agincourt, *Storia*, Taf. VIII, 6, S. 12.

[2] Vgl. Taff. 1 f.; 27, 1; 39, 2; 54 ff. u. s. f.

Emanuel an der Via Salaria Nova drangen Arbeiter in die angrenzende Katakombe der Vigna Massimo ein und verstümmelten neben vielen intakten Gräbern eines der best erhaltenen Gemälde,[1] die das christliche Alterthum uns überliefert hat.[2] Bekannt ist auch die durch Jahrzehnte hindurch planmässig betriebene Vernichtung der Katakombe der hl. Cyriaka infolge der Anlage des modernen städtischen Friedhofes; de Rossi berichtet von einer ausgemalten Krypta, welche niedergerissen wurde, bevor man ihre Bilder «sehen und kopiren konnte».[3] Die letzte Beschädigung eines coemeterialen Freskos wurde von räuberischen Händen kurz vor dem 6. März des Jahres 1901 in der Katakombe des Prätextat verübt. Einen Monat früher war ich so glücklich, nach der Entfernung der Füllmauer eines nicht weit von der Kapelle des hl. Januarius gelegenen Arkosols eine wichtige Malerei von seltener Farbenfrische zu finden.[4] Die Nachricht von diesem unerwarteten Funde hatte sich schnell verbreitet und scheint auch in unberufene Kreise gedrungen zu sein. Als ich das Fresko photographiren lassen wollte, musste ich die unangenehme Wahrnehmung machen, dass man die Thüre der Katakombe gewaltsam erbrochen und von dem neu entdeckten Bilde gerade das Kostbarste abgelöst und geraubt hatte. Es liess sich bisher nicht ermitteln, wer diesen gemeinen Diebstahl begangen hat; der Verbrecher muss sicher ein guter Kenner der Katakombe gewesen sein, da die Kapelle sich ganz im Innern, vom Eingange weit entfernt, befindet.

Man muss sich nach allem diesen wundern, dass noch ein reicher Schatz von Malereien auf uns gekommen ist. Dass diese selbst so viele Jahrhunderte den Einflüssen der Luft und der Feuchtigkeit Widerstand bieten konnten, verdanken sie nur dem Umstande, dass sie Fresken sind. Jede andere Art von Malerei wäre unterlegen. Wir haben in der Domitillakatakombe ein interessantes Beispiel, welches die Richtigkeit dieser Aussage bestätigt. In der mit Architekturmalerei dekorirten Ampliatusgruft stürzte die Decke ein, wohl infolge der Erschütterung bei dem Durchbruch der rechten Wand, als man die Kammer durch eine kurze Nebengallerie mit der anstossenden Region verbunden hat. Dieses geschah nicht vor dem 4. Jahrhundert; denn an einem der Gräber dieser Gallerie ist das konstantinische Monogramm Christi eingeritzt. Die Kammer des Ampliatus wurde nun erhöht, und die Decke wie die neu gewonnenen Flächen der Wände erhielten einen doppelschichtigen Stuck, auf welchem Ranken und Weinreben gemalt wurden. Die ursprüngliche Dekoration der Wände sollte gleichfalls durch eine neue ersetzt werden. Man überzog zu diesem Zwecke die Wände mit einer Kalktünche, die den Malgrund für die neuen Gemälde bildete. Die Tünche erwies sich jedoch als völlig unzureichend: die Farben hafteten nur lose an dem nothdürftigen Untergrunde und wurden durch die Feuchtigkeit derartig zersetzt, dass sie

[1] Gegen diesen Vandalismus protestirte de Rossi in seinem *Bullett.*, 1873, S. 14.

[2] Taff. 174, 1.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1876, S. 25. Es ist auch zu bedauern, dass die Reste der « aus dem 5. oder 6. Jahrhundert stammenden » Malereien, welche de Rossi in der Kapelle der hll. Abundius und Irenaeus sah (a. a. O. 1864, S. 43), vor ihrer Zerstörung nicht kopirt wurden.

[4] Taff. 49.

bei dem Reinigen der Wände, nach der Wiederauffindung der Kammer, bis auf einige schwarze Eintheilungslinien gänzlich verschwunden und die ersten Fresken wieder zum Vorschein gekommen sind.

Dass schliesslich schon die blosse Freilegung der bemalten Krypten für die Fresken, die durch den Schutt geschützt waren, nachtheilige Folgen hat, ist eine bekannte Thatsache. Deckengemälde, welche der Kopist Bosio's, wenn auch fehlerhaft, abzeichnen konnte, fand ich in einem solchen Zustande der Unkenntlichkeit, dass ich sie mit verdünnter Säure reinigen musste, um nur den Gegenstand der Darstellungen zu entziffern.[1] Ich erinnere ferner an die Sakramentskapellen, deren Gemälde



Fig. 12

in den wenigen Jahrzehnten seit ihrer Entdeckung viel von ihrer Farbenfrische verloren haben;[2] einige, wie z. B. das Quellwunder in A 3 und das Schifflein im Sturm in A 2, sind heute schon sehr verblichen. Auch der Zustand des Freskos der Madonna mit dem Stern in S. Priscilla hat sich bedeutend verschlimmert. Man vergleiche nur die in Fig. 12 wiedergegebene und vollständig unretouchirte Photographie mit dem Originalgemälde: der Stern, welcher hier so deutlich erscheint, ist auf dem Original jetzt so verblasst, dass man die geringen Farbspuren von ihm bloss mit Hilfe der Kopien erkennen kann. Und doch ist die Photographie erst vor zehn Jahren angefertigt worden! Allerdings hat der Stuck dieses Freskos eine viel geringere Festigkeit, als es sonst gewöhnlich der Fall ist.

[1] Taff. 71, 2 u. 158, 2.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, 336.

Ein Mittel gegen den langsamen, aber sicheren Zerstörungsprocess der Katakombenmalereien besitzt man nicht, und es ist sehr fraglich, ob die Zukunft ein solches bringen wird. Diesem Übelstande kann man nur dadurch wirksam begegnen, dass man getreue Kopien, bei den wichtigen Gemälden womöglich in der Grösse des Originals, anfertigen lässt. Es ist dies eine Pflicht, welche man der Wissenschaft der christlichen Archäologie und der Nachwelt schuldet. Wie ist man bisher dieser Pflicht nachgekommen? Die Antwort bringt das nächste Kapitel, welches die Art und Weise, wie die Katakombengemälde seit ihrer Wiederaufdeckung im 16 Jahrhundert bis auf unsere Tage veröffentlicht wurden, behandelt.

ZWÖLFTES KAPITEL.

Die Vervielfältigung der Katakombenmalereien.

Die Katakombengemälde sind die ältesten, völlig unverändert gebliebenen Äusserungen der christlichen Lehre und Kunst. Die hohe Bedeutung, welche ihnen namentlich in dogmatischer Hinsicht zukommt, lässt es begreiflich erscheinen, dass sie unter den aus den Nekropolen zu Tage geförderten Monumenten von jeher am meisten das Interesse der Gebildeten in Anspruch genommen haben. Insbesondere trug man frühzeitig dafür Sorge, dass ihre Kenntniss durch Veröffentlichung von Kopien der wissenschaftlichen Welt erschlossen wurde. Den ersten Gedanken hierzu fasste der Dominikaner Alfons Ciacconio, welcher gleich nach der im Jahre 1578 erfolgten Wiederentdeckung der Katakomben in die unterirdischen Grüfte hinabstieg, allerdings mehr um ihre Monumente pietätsvoll zu bewundern als zu erforschen. Die Malereien liess er durch fünf Zeichner kopiren. Eine nähere Würdigung dieser «Kopien» habe ich bereits an anderer Stelle zu geben versucht;[1] ich werde mich daher hier auf das Nothwendigste bescheiden. Es ist an denselben fast nur der gute Wille Ciacconio's zu loben; sie selbst haben einen ganz minimalen Werth, da sie mehr oder minder selbständige Produkte der Zeichner sind, zu denen coemeteriale Fresken die Veranlassung gegeben haben. Kopien können wir sie daher nur im weitesten Sinne des Wortes nennen. Dass Ciacconio den Muth hatte, sie für getreue Abbildungen zu halten und mit erklärenden Randglossen zu versehen, begreift sich bloss durch die Annahme, dass er von den Originalen eine sehr ungenügende Kenntniss hatte. Glücklicherweise kam er nicht dazu, sein geplantes Werk über die Katakomben zu schreiben und jene Kopien zu veröffentlichen.[2]

Die schrankenlose Willkür der fünf Zeichner Ciacconio's veranlasste den Flamländer Philipp de Winghe, einen Freund des gelehrten Dominikaners, die nämlichen Malereien noch einmal abzuzeichnen. Seine Kopien waren getreuer, blieben jedoch, wohl infolge seines frühen Todes, unbeachtet und gingen verloren. Wir

[1] Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien*, S. 4. ff.

[2] Die Kopien wurden für die Ambrosiana abgezeichnet.

kennen sie nur aus Zeichnungen zweiter Hand, welche aber von keinem Geringeren, als von Bosio, dem « Kolumbus der Katakomben », herrühren.[1] Bosio war zum Kopiren gut veranlagt. Die von ihm angefertigten Zeichnungen verrathen vor allem das Bestreben nach einer möglichst grossen Treue und unterscheiden sich dadurch wesentlich von denen Ciacconio's. Sie stammen offenbar aus den Anfängen seiner archäologischen Studien; denn diese nahmen bald einen solchen Umfang, dass er das Kopiren der Katakombengemälde Andern überlassen musste.

Da Bosio in der *Roma Sotterranea* fast gar nicht von seinen Kopisten spricht, so herrschte über dieselben lange Zeit eine grosse Unklarheit. Durch die ungenaue Bemerkung Mancini's, eines Zeitgenossen Bosio's, verleitet, hielt de Rossi den « Giovanni Angelo Santini Toccafondi Senese » für den Hauptkopisten.[2] In meiner Schrift über die *Alten Kopien* konnte ich nachweisen, dass das Gros der Kopien von einem andern (damals mir unbekannten) Zeichner stammt. Sein Name, Sancti Avanzini, kam später, bei der Freilegung einiger Krypten in Santi Pietro e Marcellino zum Vorschein.[3] Nun blieb noch der Name des « Pittore et Intagliatore », den Bosio gelegentlich der Beschreibung eines Besuches in Ponziano erwähnt, festzustellen übrig. Unter einer Tafel der *Roma Sotterranea,* auf S. 29, lesen wir « Seb. Ful. delineavit et sculpt. »; ich ergänzte « Sebastianus Fulgentii (?) », weil dieser Name mir einmal in Santa Domitilla begegnet ist. Der wirkliche Name lautet jedoch Fulcarus; ich fand ihn im April 1899 in einer Kammer, welche eben damals in dem ersten Stockwerk der gleichen Domitillakatakombe ausgegraben wurde.[4] Fulcarus hat sich dort neben Bosio, mit dem er das Coemeterium besuchte, eingeschrieben. Wie aus dem Mitgliederverzeichniss der Pfarrei von San Lorenzo in Lucina hervorgeht, heisst er nicht Sebastiano, sondern Francesco und gehörte zur Familie Bosio's, welcher ihn gegen feste Besoldung in sein Haus aufnahm.[5] Sebastiano war der Bruder Francesco's und hat höchstwahrscheinlich nur für Severano, den Herausgeber der *Roma Sotterranea* Bosio's, nicht für Bosio selbst, gearbeitet.

Bosio beschäftigte also drei Zeichner: den Römer Giovanni Angelo Toccafondo, den Sienesen Sancti Avanzini[6] und den « Maler und Kupferstecher » Francesco Fulcaro von unbekannter Herkunft.[7] Die beiden ersten haben sich sehr häufig durch Unterschriften mit Kohle in den Katakomben « verewigt ». Avanzini setzte zu seinem Namen gewöhnlich Stand und Heimath: « pittore Senese », Toccafondo öfters das stolze « Romano » hinzu. Jener liess es sich ausserdem nicht entgehen, in den unterirdischen Krypten gelegentlich seine eigene Kunstfertigkeit glänzen zu

[1] Wilpert, *Alte Kopien*, S. 12 ff.

[2] Wilpert, a. a. O., S. VIII.

[3] Wilpert, *Zur Geschichte der alten Kopien,* in *Röm. Quartalschr.,* 1891, S. 284 ff.

[4] Wilpert, *Le pitture recentemente scoperte nel cimitero dei Santi Pietro e Marcellino,* in *N. Bullettino,* 1900, S. 85.

[5] Antonio Valerio, *Cenni biografici di Antonio Bosio,* S. 39.

[6] Der kurz vorhin erwähnte Mancini hat beide Kopisten zu Einer Persönlichkeit verschmolzen.

[7] Francesco Fulcaro unterzeichnete sich dreimal in der *Roma Sotterranea* (S. 69, 73 u. 77), aber in so winzigen Lettern und in einer so versteckten Weise, dass mir dieses Detail entgangen ist. Vgl. Valeri, *Cenni biografici di A. Bosio,* S. 40, Anm. 1.

lassen; so zeichnete er z. B. an der Eingangswand des cubiculum III in Santi Pietro e Marcellino, aus Lokalpatriotismus, die hl. Katharina von Siena,[1] und im Bogen des Arkosols der Kammer 52 in derselben Katakombe einen beflügelten Engelskopf zwischen zwei männlichen Büsten.[2]

Die meisten von den in der *Roma Sotterranea* Bosio's veröffentlichten Abbildungen stammen von Avanzini und Toccafondo; Fulcaro wurde als Kupferstecher verwendet und scheint nur die Malereien der Ponziankatakombe sowie das Deckengemälde des «cubicolo dei Santi» in dem coemeterium ad duas lauros abgezeichnet zu haben. Da ihm die Anfertigung der Platten und zwar nicht bloss für die Malereien sondern auch für die zahlreichen Sarkophage oblag, und der grösste Theil derselben auch wirklich von ihm angefertigt wurde, so gebührt ihm hinsichtlich der artistischen Ausstattung der *Roma Sotterranea* der Löwenantheil.

Was für einen Werth haben nun diese Kopien der Katakombenfresken? Toccafondo war weder Zeichner nach Kopist; er verband mit seiner Unfähigkeit eine unbegrenzte Willkür: « Nach Belieben brachte er Bärte an, kürzte oder verlängerte er Kleider, gab nackten Figuren Gewänder und entkleidete solche, die angezogen sind; nach Belieben änderte er die Reihenfolge der Scenen, liess ganze Gruppen oder wichtige Bestandtheile derselben aus und führte neue ein, wodurch jede Ähnlichkeit der Kopie mit dem Original verloren ging ».[3] Bei der Zeichnung der noch heute gut erhaltenen Darstellung der Epiphanie, welche von ihm in eine Märtyrerscene umgewandelt wurde,[4] kann man sich des Verdachtes einer absichtlichen Täuschung um so weniger erwehren, als Toccafondo in seinem Privatleben als ein sehr zweideutiger Charakter sich zeigt. Infolgedessen entliess ihn Bosio aus seinen Diensten und ersetzte ihn durch Avanzini. Dieses muss spätestens im Jahre 1600 geschehen sein; denn schon damals kopirte letzterer, wie seine Unterschrift beweist,[5] in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.

Avanzini war nicht bloss ein besserer Zeichner, sondern auch gewissenhafter; ich finde, dass er nur ganz selten so ausgesprochen absichtlich sich irrte, wie es z. B. bei der Darstellung der auf Taf. 101 abgebildeten Epiphanie geschehen ist, wo er zu den zwei Magiern, welche das Original aufwies, eigenmächtig einen dritten hinzugefügt hat. Gewöhnlich war er sich seiner Aufgabe, Bilder zu kopiren, bewusst und suchte sie nach Kräften zu erfüllen. Irrthümer weisen zwar auch seine Kopien in grosser Anzahl auf; die Schuld davon lag aber meistens nicht so sehr an ihm, als an den äusseren Verhält-

[1] Taf. 59, 1.

[2] Wilpert, *Zur Geschichte der alten Kopien,* in *Röm. Quartalschr.*, 1891, Taf. VI, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien,* S. 48.

[4] Wilpert, a. a. O., Taf. XXII.

[5] Taf. 59, 1. Herr Valeri, der Biograph Bosio's, machte mir die Mittheilung, dass nach dem « *Libro delle anime* (f. 16) *di Santa Maria e Gregorio in Vallicella* (Arch. Gori, IV, 22) Sancti Avanzino im Jahre 1616 ein Alter von 36 Jahren hatte ». Da die früheste Unterschrift desselben aus 1600 stammt, so begann er das Kopiren schon im zwanzigsten Jahre seines Lebens. Zum letzten Male unterschrieb er sich 1632 in der Katakombe der hl. Domitilla, und zwar mit Ottavio Pico, dem nach Bosio's Tode die Aufgabe zugefallen war, die für die *Roma Sotterranea* bestimmten Kopien mit den Originalmalereien zu vergleichen.

nissen: entweder war sein Auge durch schon existirende Kopien beeinflusst oder die Originalmalereien waren mit Flecken überzogen, also schwer zu erkennen. Anstatt solche Bilder zu reinigen, zeichnete er sie so, wie er sie zu sehen glaubte, ab und verwerthete dabei die an den altchristlichen Monumenten, besonders den Skulpturen der Sarkophage, erworbenen Kenntnisse, leider nicht zum Vortheil der Sache selbst. Auf diese Weise verwandelte er einmal einen Soldaten mit gezücktem Schwert und einmal Christus zwischen den beiden eucharistischen Vorbildern in das Opfer Abrahams,[1] Job in die Brodvermehrung,[2] die Prophezie Balaams in die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses,[3] welche Scene erst in der Sarkophagskulptur aufkam. Wenn in ähnlichen Fällen auch noch die Phantasie mitarbeitete, so brachte er Schöpfungen zu Tage, die der coemeterialen Symbolik ganz und gar fremd sind, wie z. B. das sog. eucharistische Lamm und das Medusenhaupt.[4]

So beschaffen sind also die Kopien, welche in der *Roma Sotterranea* Bosio's zur Veröffentlichung kamen. Unser Urtheil über sie kann natürlich kein günstiges sein: der Werth der Kopien Avanzini's besteht darin, dass sie uns mit dem Inhalt eines grossen Theiles der verlorenen Originalmalereien bekannt machen und da, wo sie fehlerhaft sind, ihn uns gewöhnlich errathen lassen. Ich sage gewöhnlich; denn bei den soeben angeführten Beispielen des Kriegers, Christi, des Dulders Job und des Propheten Balaam sind die Kopien anscheinend so korrekt, dass man unmöglich ein Versehen, und dazu noch ein so grosses, vermuthen konnte. Fatale Irrthümer beging Avanzini auch besonders bei dem Kopiren der Getreideausladung und des Bäckers in der Bäckergruft (S. 227), einer Heilung des Gichtbrüchigen (S. 343), eines ruhenden Jonas (S. 347), der drei Todtenmahle (S. 349, 355 und 395), eines Noe (S. 467) und der nackten Jünglinge in den Flammen (S. 495). Unter solchen Umständen wird man es begreiflich finden, dass Lefort die Malereien eines Arkosols der Katakombe ad duas lauros zunächst nach eigener Anschauung beschreibt und sie später, auf Grund der Kopie Avanzini's, als « verloren » angibt.[5] Von den Kopien Toccafondo's endlich sind sehr viele ganz werthlos, da sie das Original vollständig verändert wiedergeben. Niemand wird z. B. in der in einer früheren Schrift von mir veröffentlichten Zeichnung[6] die Komposition unserer Taf. 92, 2 erkennen; noch weniger wird man in Fig. 13 das Fresko vermuthen, welches ein Januarius auf das Grab seiner Frau malen liess.[7] Es ist daher nicht zu verwundern, dass Garrucci von dem letzteren Gemälde, ohne es zu wissen, zwei Kopien publicirt hat, eine entstellte nach Toccafondo und eine bessere nach eigener Zeichnung.[8]

Wenn der Werth dieser Kopien ein so begrenzter ist, so muss der Gebrauch, den der Gelehrte von ihnen machen soll, sich gleichfalls auf das geringste Mass be-

[1] Taff. 145, 1, u. 166, 1.

[2] Taf. 71, 2.

[3] Taff. 158, 2; 159, 3, u. 165.

[4] Vgl. meine *Alte Kopien*, Taff. XXIV, 5 u. 6; XXVI, 2 u. 2[a].

[5] Lefort, *Études sur les monuments primitifs*, S. 69, n. 84 und S. 104, n. XVIII.

[6] *Alte Kopien*, Taf. XXIII, 1.

[7] Taf. 116, 2.

[8] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 34, 1; 36, 2.

scheiden. Für speciellere Fragen, wie für das Studium der Gewandung oder für die Ikonographie einzelner Persönlichkeiten und vor allem für die Chronologie, sind sie ein Nolimetangere; denn jeder Kopist hatte seine Art zu zeichnen und wandte sie bei allen Gemälden an, gleichviel welcher Zeit sie angehören. Leider genossen diese Kopien Jahrhunderte lang unbedingten Glauben und fanden besonders durch die von dem Oratorianer Aringhi besorgte lateinische Übersetzung der *Roma Sotterranea* die weiteste Verbreitung. Später brachte sie noch einmal Bottari und in neuester Zeit Garrucci zum vollständigen Abdruck, während einzelne von ihnen fast in alle grösseren archäologischen Werke, selbst in die allerneuesten, übergegangen sind.[1] Eine mit so viel Unkraut versetzte Saat konnte selbstredend keine gute Ernte hervorbringen; namentlich die Symbolik wurde davon übel betroffen. Es liegt mir jedoch fern, daraus einen Vorwurf gegen Bosio zu schmieden. Hätte er selbst sein Werk herausgegeben, so wäre manche seiner Tafeln ganz anders ausgefallen. Wir besitzen z. B. von einem Fresko der Domitillakatakombe zwei verschiedene Kopien, eine schlechte von Toccafondo und eine verhältnissmässig gute von Avanzini.[2] Letztere liess Bosio anfertigen, nachdem er sich von der Unbrauchbarkeit der ersteren überzeugt hatte. Und doch kam statt ihrer eine Kopie zur Veröffentlichung, die nach der Zeichnung Toccafondo's vom Kupferstecher Fulcaro hergerichtet wurde.[3] Diese befremdende Erscheinung findet ihre Erklärung in den Worten Severano's, welcher Bosio's Werk für den Druck vorzubereiten hatte. Derselbe sagt in dem an Fra Carlo Aldobrandini gerichteten Briefe[4] ausdrücklich, dass er «im zweiten und dritten Buche einige fehlende Tafeln oder Figuren, die der Autor (Bosio) citire, hinzugefügt habe». Hier, wie in andern Fällen, liegt also die Schuld nicht an dem Verfasser der *Roma Sotterranea,* sondern an denen, welche die Herausgabe derselben besorgt haben. Die in den eckigen Klammern beigefügten Zusätze beweisen in der That, dass dieselben ihrer Aufgabe durchaus nicht gewachsen waren.

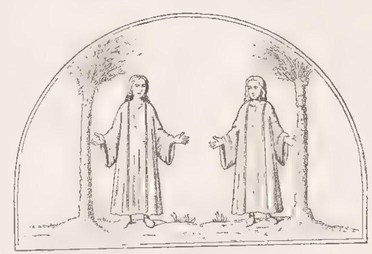


Fig. 13.

Was nach Bosio bis auf de Rossi in der Reproduktion von Katakombengemälden geleistet wurde, verdient kaum eine ernstere Beachtung. Die Kopien Bol-

[1] Trotz der grossen Unzuverlässigkeit der alten Kopien liess sich, namentlich in Deutschland, eine ganze Reihe von (zumeist angehenden) Archäologen nicht abhalten, in ihren Dissertationen und Aufsätzen über einzelne Darstellungsgegenstände aus der altchristlichen Kunst von diesen Kopien den weitesten Gebrauch zu machen und dadurch unbewusst Irrthümer, mitunter recht grobe, in ihre sonst fleissig ausgearbeiteten Monographien einzuführen. Solche Irrthümer stehen, nebenbeigesagt, in einem komischen Gegensatz zu dem autoritativen Kathederton, der aus einigen dieser Schriften spricht, der den sachkundigen Leser zur Heiterkeit stimmt, den Berufsrecensenten in die Irre führt.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XXIII, 1; XXV, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 271; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 34, 3.

[4] Der Brief ist der *Roma Sotterranea* vorgedruckt.

detti's und seines unzertrennlichen Begleiters Marangoni streifen fast durchweg ans Karikaturhafte, während diejenigen, welche Seroux d'Agincourt im VI. Bande seiner *Geschichte des Niederganges der Kunst* «zum ersten Mal» veröffentlichte, mit geringen Ausnahmen unwürdige Plagiate sind.[1] Was sodann das Prachtwerk Perrets (*Les Catacombes de Rome*) betrifft, so war bei der Anfertigung der Kopien von Katakombengemälden das Streben nach künstlerischem Effekt massgebend. Perret war Architekt, nicht Archäologe; er wollte ein Werk mit brillanten Tafeln schaffen. Das ist ihm allerdings in einem hohen Grade gelungen; dafür haben aber seine drei ersten Bände, welche den Katakombenmalereien gewidmet sind, nur einen typographischen Werth. Wir heben dieses mit Nachdruck hervor, weil einige Mitarbeiter des von Daremberg-Saglio herausgegebenen *Dictionnaire des antiquitées grecques et romaines* sich ohne alle Bedenken auf Perrets Abbildungen berufen.

De Rossi hat das Studium der christlichen Archäologie in neue Bahnen geleitet und aus ihr das gemacht, was sie heute ist, eine Wissenschaft. Ihm verdanken wir auch Kopien, welche, nach so vielen Enttäuschungen, endlich geeignet waren, von dem Aussehen der Originale eine Vorstellung zu verschaffen. Als sein Hauptwerk, die dreibändige *Roma Sotterranea,* in die Öffentlichkeit kam, war es also endlich möglich, ein ernstes Studium der altchristlichen Malerei anzubahnen; man hatte nun die Kopien von Fresken aus dem 2., 3. und 4. Jahrhundert und aus noch späterer Zeit. An diesen Kopien konnte man die Entwicklung verfolgen, welche die Malerei bis in das 5. Jahrhundert genommen hat; da in ihnen der Charakter der Originale gewahrt ist, so durfte man, was bis dahin ausgeschlossen war, es wagen, ein Urtheil über den künstlerischen Werth und über das Alter jener ersten Schöpfungen der christlichen Maler zu fällen. Das Lob einer getreuen Reproduktion verdienen jedoch nicht alle Tafeln, welche die unsterblichen Werke des Meisters begleiten; es gibt unter ihnen auch ganz minderwerthige. In meiner Schrift über die *Malereien der Sakramentskapellen* hatte ich Gelegenheit, auf eine Reihe von Irrthümern einiger Tafeln aufmerksam zu machen; andere konnte ich in früheren Publikationen berichtigen; wenn man schliesslich, um ein besonders eklatantes Beispiel anzuführen, Taf. VI seiner *Immagini scelte,* auf welcher die berühmte Madonna des coemeterium maius abgebildet ist, mit dem Original oder mit unseren Taff. 207 ff. vergleicht, so wird man finden, dass der Kopist, von den Veränderungen der Zeichnung ganz abgesehen, auch nicht eine einzige Farbe des Originalgemäldes getroffen hat. Dieser ungleiche Werth seiner Kopien erklärt sich aus dem Umstande, dass de Rossi mehrere Kopisten und darunter auch solche, die zwar tüchtige Künstler waren, aber zum Kopiren eine sehr mittelmässige Begabung hatten, beschäftigte. Der hervorragendste von allen war der Maler Gregorio Mariani, dessen Kopien sich in der Regel durch grosse Gewissenhaftigkeit auszeichnen; einige können für die Zeit, in welcher sie entstanden sind, als wahre Kunst-

[1] Wilpert, *Alte Kopien* S. 70 ff.. Vgl. desselben *Kritik einiger « unedirter » Katakombengemälde S. d'Agincourts,* in *Römische Quartalschrift,* 1890, S. 331-339.

werke der Reproduktion gelten. Die Ungenauigkeiten und Irrthümer, welche sich Mariani und die übrigen Kopisten de Rossi's zu Schulden kommen liessen, sind gewöhnlich auf die mangelhafte Erhaltung der Originalmalereien zurückzuführen. Um auch in solchen Fällen jeden Irrthum zu vermeiden, müsste der Kopist mit der Fertigkeit im Malen und Zeichnen auch das nothwendige archäologische Wissen verbinden:[1] eine Forderung, die sich auf dem Gebiete der christlichen Archäologie bis jetzt nur selten verwirklicht hat.

Seitdem die Photographie so grosse Fortschritte gemacht hat, war es selbstverständlich, dass auch sie in die Dienste der *Roma Sotterranea* genommen wurde. Denn mag der Zeichner oder Maler ein Fresko noch so gut wiedergeben, die Treue einer photographischen Reproduktion wird er nie erreichen. Der erste, welcher in den Katakomben photographiren liess, war der Engländer Parker. Seine Photographien kamen, mit kurzen und oft ungenauen Angaben versehen, in den Handel; die Platten selbst, die ein römischer Kunsthändler erworben hatte, wurden bei dem Brande des Palazzo Caffarelli auf der Via Condotti ein Raub der Flammen. Théophile Roller, ein französischer Pastor, nahm eine grössere Anzahl der Parker'schen Photographien in sein Werk *Les catacombes de Rome* auf und machte sie so einem weiteren Publikum zugänglich. Den meisten von ihnen sieht man es an, dass sie die ersten Versuche sind; nur wenige entsprechen den Anforderungen, die billigerweise an eine Photographie gestellt werden können; mehrere sind kümmerliches Stückwerk und haben einen sehr untergeordneten Werth. Überdies darf man nicht glauben, dass die Photographien Parkers ohne Retouche geblieben sind; vielen wurde in verständnissloser Weise nachgeholfen, indem man willkürlich einige Konturen verstärkte oder durch Beseitigung des dunklen Hintergrundes die Figuren heraushob. Besonders plump ist die Nachhilfe bei dem Fresko aus der Sakramentskapelle A 3, welches den Altar-Tisch neben Christus und der Orans darstellt; die schon an sich unschöne und sehr flüchtige Komposition nimmt sich bei Roller[2] geradezu widerlich aus. Trotzdem sind wir Parker für seine Mühe zu Dank verpflichtet, und zwar um so mehr, als eine von den photographirten Malereien nachträglich verstümmelt und eine andere ganz zerstört wurde.

Soll die Anwendung der Photographie in den Katakomben der wissenschaftlichen Forschung wirklichen Nutzen bringen, so müssen viele Schwierigkeiten überwunden werden. Bei der gänzlichen Finsterniss, welche unten herrscht, ist man auf künstliches Licht, Magnesium oder elektrisches, angewiesen. Letzteres hat sich durch die grossen Kosten, die es verursacht, bisher von selbst ausgeschlossen; dazu sollen die

[1] Von den Fresken der Madonna fertigte ein früheres Mitglied des deutschen Campo Santo in Rom, H. F. Joseph Liell, eigene Kopien an und brachte sie in seiner Schrift *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben* zur Veröffentlichung. Ausserdem zeichnete er noch vier Darstellungen des himmlischen Mahles für de Rossi's *Bullettino* (1882, Taff. III-VI) ab. Über den Werth dieser Kopien vgl. *Röm. Quartalschr.*, 1900, S. 313, Anm. 1.

[2] Roller, *Les catacombes de Rome*, I, Taf. 25, S. 139.

Säuren einen schädlichen Einfluss auf die Farben ausüben. Das Magnesium hat wieder den Nachtheil, dass es einen solchen Rauch erzeugt, dass mehrere gute Aufnahmen hinter einander nur in Räumlichkeiten möglich sind, in denen der Rauch sich rasch verflüchten kann. Dieses ist jedoch nur selten der Fall. Man hat bisweilen sogar Mühe, eine einzige brauchbare Photographie anzufertigen, da die Kammern meistens klein und die zur Cirkulation der Luft nothwendigen Schachte verschlossen sind. Daher bleibt der Rauch zurück und beeinträchtigt das Gelingen der Photographie, indem er das Licht trübt. Sodann trifft es sich oft, dass der Raum fehlt, welcher zur Einstellung des Apparates erforderlich ist, um das ganze Gemälde aufzunehmen; so z. B. wenn sich dieses auf der Wand einer schmalen Gallerie oder an der Decke einer niedrigen Kammer befindet. In solchen Fällen ist die Photographie entweder ganz unmöglich, oder es ist nothwendig, das Bild in zwei, drei oder mehreren Theilen gesondert aufzunehmen und die Theile dann zusammenzusetzen. Lässt man dieses ausser Acht, so erhält man Photographien, welche das Original geradezu verunglimpfen: die Figuren erscheinen unförmlich zusammengedrückt oder in die Länge gezogen, oder sie sind schief und drohen umzufallen. Da schliesslich eine grosse Anzahl von Fresken verblasst ist, so werden die Photographien zu schwach und sind infolgedessen ohne weiteres nicht publikationsfähig. Der photographische Apparat allein genügt also in der Regel nicht; es bedarf noch der nachhelfenden Hand des Kopisten.

Ungeachtet aller dieser Schwierigkeiten habe ich einen ausgiebigen Gebrauch von der Photographie gemacht und sie überall da angewendet, wo die Verhältnisse es nur irgend wie gestatteten. Dass die Aufnahmen zu meiner vollen Zufriedenheit ausgefallen sind, verdanke ich der artistischen Firma Danesi, welche mir ihren besten Arbeiter, Herrn Pompeo Sansaini, dafür zur Verfügung gestellt hat. Derselbe vereinigt mit einer grossen Fertigkeit in seinem Fach die körperlich glücklichste Veranlagung: klein von Gestalt kann er sich in die engsten Arkosolien hineinzwängen und dort seinen Apparat aufstellen. Obgleich er einen nicht geringen Theil seiner Arbeit knieend und auf dem Rücken liegend ausführen musste, so kam es ihm gar nicht drauf an, die Aufnahme ein, ja selbst mehrere Male zu wiederholen, wenn die erste oder die folgenden aus was immer für einem Grunde nicht gelungen waren.

Mit der Photographie ist indess nur der erste Schritt zu der Anfertigung der Kopie gethan. Den zweiten, ungleich wichtigeren, hat der Maler, also der Kopist im eigentlichen Sinne des Wortes, zu machen. Die Photographie wird zu diesem Zwecke auf Salzpapier (carta salata) gebracht und dann in der Katakombe, angesichts des Originalgemäldes, unter meiner Überwachung und Leitung übermalt. Hierzu habe ich mich während der ganzen Zeit meiner archäologischen Thätigkeit immer nur eines Malers, des Herrn Carlo Tabanelli bedient. Dieser hatte, bevor er in meine Dienste trat, schon für de Rossi einige kleinere Arbeiten ausgeführt, welche von seiner aussergewöhnlichen Begabung für das Kopiren Zeugniss ablegten. Durch die langjährige Beschäftigung an meiner Seite hat er sich hierin so vervollkommnet, dass die von ihm angefertigten Kopien an Treue nichts zu wünschen übrig lassen: « Man glaubt

das Original vor sich zu haben!» hörte ich vielfach die Sachverständigen ausrufen, welche Gelegenheit hatten, diese Kopien bei mir zu sehen. So habe ich durch das Zusammenwirken der Kunst mit der Photographie vollständig getreue Abbildungen der Katakombengemälde erhalten. Diese Aquarelle sind es, nach denen die Tafeln, die ich in dem vorliegenden Werke der Öffentlichkeit übergebe, gemacht wurden. Ihre Herstellung geschah durch den Dreifarbendruck, also auf mechanischem Wege: dadurch wurde die erforderliche Treue voll und ganz erzielt. Diese Art der Wiedergabe war übrigens in Anbetracht der ausserordentlich grossen Zahl der Tafeln, der für den Erscheinungstermin des Werkes knapp zugemessenen Zeit und der beschränkten Mittel, die mir zu Gebote standen, die einzig mögliche. Die Arbeit der Herstellung übernahmen die Herrn Camillo,[1] Cesare und Giulio Danesi und führten sie, ungeachtet der vielen Schwierigkeiten, welche namentlich am Anfange zu überwinden waren, mit seltener Gewissenhaftigkeit und Liebe zur Sache aus; sie haben sich deshalb die Archäologen für immer zum Dank verpflichtet.

Hiermit wäre das «erste», den allgemeinen Untersuchungen gewidmete «Buch» zum Abschluss gebracht. Das «zweite» umfasst den besonderen Theil, in welchem wir uns mit dem Inhalt der eigentlichen Darstellungen zu beschäftigen haben. Wie es die Chronologie verlangt, behandeln wir zuerst die religiösen, dann diejenigen, deren Gegenstand aus dem täglichen Leben entnommen ist. An die Spitze stellen wir die christologischen Gemälde, welche zu den ältesten gehören und an Wichtigkeit alle andern übertreffen.

[1] Herrn Camillo Danesi, der an den Vorbereitungen des Werkes den regsten Antheil hatte, war es leider nicht vergönnt, dasselbe in der Vollendung zu sehen; er starb den 21. Februar 1900.

ZWEITES BUCH.

Inhalt der Katakombenmalereien.

DREIZEHNTES KAPITEL.

Die christologischen Gemälde.

I.

Die Darstellungen Jesu Christi zusammen mit der Jungfrau Maria.

Als Zweck seines Evangeliums gibt der hl. Johannes (20, 31) die Verbreitung des Glaubens an die Gottheit Christi an: «Diese (Wunder) sind geschrieben, damit ihr glaubet, Jesus sei Christus, der Sohn Gottes; und damit ihr durch den Glauben das Leben habet in seinem Namen». Die Verherrlichung der Gottheit Christi hatte auch der älteste kirchliche Hymnus, von dem wir durch Plinius d. J. Kunde haben, zum Gegenstande; die Christen pflegten, so berichtet dieser an den Kaiser Traian, an einem bestimmten Tage (Sonntag) vor Sonnenaufgang zusammenzukommen und einen Hymnus Christo als einem Gotte zu recitiren: «soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem».[1] Die Gottheit Christi bildete stets das Grunddogma, dem sich alle übrigen Glaubenswahrheiten unterordnen müssen. Daher genügte dem Apostel Philippus das Bekenntniss: «Ich glaube, dass Jesus der Sohn Gottes ist», um dem Aethiopier die verlangte Taufe zu spenden.[2] Dieses Grunddogma ist auf den alten Epitaphien öfters ausdrücklich hervorgehoben. Einem zehnjährigen Knaben Hermaiscus wünschen die Angehörigen das «Leben in Gott dem Herrn Jesus Christus»: ΖΗϹ ΕΝ ΘΕΩ ΚΥΡΕΙΩ ΧΡΙϹΤΩ; ΔΕΟΥϹ ΧΡΙϹΤΟΥϹ ΟΜΝΙΠΟΤΕ(Ν)Ϲ ϹΠΙΡΙΤ(ΟΥΜ) ΤΟΥ(ΟΥΜ) ΡΕϹΦΡΙΓΕΡΕ(Τ), «Christus, der allmächtige Gott, möge deinen Geist erfrischen!» ruft in einem Graffito ein Überlebender seiner verstorbenen Schwester Boni(fatia) zu; auf einem dritten Epitaph lesen wir als Überschrift IN D(*eo*) C(*h*)RISTO, «in Gott Christus»;[3] ein viertes sagt von dem Verstorbenen, dass er «an Jesus Christus geglaubt hat und deshalb zum Leben im Vater,

[1] *Ep.*, 96, 30.

[2] *Apg.*, 8, 37.

[3] *Mus. Lateran.*, Pil. VIII, 6 und 3. Vgl. Boldetti, *Cimiteri*, S. 340: OLIMPIODORE VIVAS IN | DE· ☧; Armellini, *Cimitero di Sant' Agnese*, S. 259: BALENTINE VI|VAS IN DEO | ☧; de Rossi, *Bullett. crist.*, 1881, S. 65: ΠΡΙΜΑ ΜΕΤΑ ΙΔΙΑϹ. | ΘΥΓΑΤΡΟϹ. ΚΟΙ ΜΩΜΕΝΟΙ ΕΝ Θε | Ω ΚΥΡΙΩ χριστῷ.

dem Sohne und dem Heiligen Geiste eingegangen ist»: *Ju* VCVNDIANVS... *credidit in* C(*h*)RISTVM IESV*m vivit(?) in patr*E ET FILIO ET ISP*iritu Sancto.*[1] Der im Heidenthum verachtete Ausdruck servus, δοῦλος ist in Verbindung mit dem Namen Christi ein Ehrentitel, den man mit Stolz Verstorbenen auf den Grabstein schreibt. Zahlreiche andere Inschriften erwähnen wenigstens den Namen Christi allein, sei es ausgeschrieben, sei es in Form von Monogrammen; in einer noch unbekannten wird versichert, dass die Verstorbene «im Namen Christi lebt»: LVCIA VIVIS IN NOMINE C(*h*)RISTI.[2] Wichtiger, weil älter als die eingangs angeführten Epitaphien, von denen die meisten aus dem 4. Jahrhundert stammen, sind die Inschriften mit dem Fisch oder dem gleichwerthigen Wort ΙΧΘΥϹ, welches, in seine einzelnen Buchstaben zerlegt, bekanntlich die Anfangsbuchstaben zu dem schönsten und bündigsten CREDO abgibt: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, «Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser».[3] Christus heisst in dem Epitaph von Autun «Licht der Verstorbenen», ΦΩϹ ΤΟ ΘΑΝΟΝΤΩΝ; er ist der Inbegriff aller Hoffnung, ἡ κοινὴ ἐλπὶς ἡμῶν, wie ihn der Apostelschüler Ignatius von Antiochien nennt.[4] Darauf bezieht sich die alte epigraphische Formel: SPES IN CHRISTO, SPES IN DEO CHRISTO,[5] mit welcher sich die symbolische Gruppe des Fisches mit dem Anker inhaltlich deckt.[6]

Die coemeteriale Malerei steht in der Betonung des Glaubens an Christus den Epitaphien nicht nach. Gleich bei ihrem ersten Auftreten, also noch im 1. Jahrhundert, lenkt sie das Auge des Beschauers auf den Sohn Gottes; Christus bleibt auch in der Folge ihrer Entwicklung der Hauptgegenstand ihrer Schöpfungen. Wir sehen ihn, als unmündiges Kind auf dem Schosse seiner Mutter gewöhnlich in der Anbetung der Magier und zweimal in Darstellungen von Prophezien; als Erwachsener erscheint er einmal in der Scene der Verspottung, viermal mit der Samariterin am Jakobsbrunnen, oft als Richter und Lehrer, am häufigsten aber als Wunderthäter und unter dem Bilde des Guten Hirten; seit dem 4. Jahrhundert endlich kommen auch Brustbilder und sonstige isolirte Darstellungen von ihm vor. Unserem Programm gemäss, die Fresken nach der Art ihres Gegenstandes im bestimmte Gruppen zusammenzufassen, scheiden wir aus diesem Kapitel die Scenen der Todtenerweckungen, des Weinwunders, der Brodvermehrung und des Gerichtes sowie auch die Darstellungen des Guten Hirten aus, um sie an ihrer Stelle gesondert zu behandeln. Dagegen schien es nicht gerathen, die christologischen Gemälde von denen der heiligen Jungfrau zu trennen, da Maria — von der Verkündigung abgesehen — immer nur mit ihrem göttlichen Sohne zusammen abgebildet ist.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1881, S. 66.

[2] Sie ist mit schwarzer Farbe in einer Krypta hinter der Basilika der hl. Petronilla gemalt und stammt noch aus dem 3. Jahrhundert.

[3] Vgl. Optat, *De schism. Donat.*, 3, 2, Migne 11, 991: Cuius piscis nomen secundum appellationem Graecam, in uno nomine per singulas litteras turbam sanctorum nominum continet, ΙΧΘΥϹ quod est Latinum, Jesus Christus Dei Filius Salvator.

[4] *Ep. ad Philadelph.*, 11, 2, ed. Funk 232. Weitere Stellen in meiner *Fractio*, S. 84.

[5] Wilpert, *Principienfragen der christlichen Archäologie*, S. 81 u. *Fractio*, S. 84.

[6] Das interessanteste Monument, welches diese Gruppe zur Darstellung bringt, habe ich im *N. Bullettino*, 1902, Taf. VI, 3, S. 10, veröffentlicht.

§ 54. Die Prophezie des Isaias.

Ihre Hauptaufgabe setzte die Malerei zunächst in die Hervorhebung der Menschwerdung des Sohnes Gottes. Isaias hat die Geburt aus der Jungfrau vorhergesagt (7, 4): «Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären, und seinen Namen wird man Emanuel nennen». Derselbe Prophet verherrlicht das Licht, das bei der Geburt des Emanuel über Jerusalem aufgehen und in welchem die Könige wandeln werden (60, 1-6). Diese Prophezien inspirirten das berühmte Gemälde in der Katakombe der hl. Priscilla, dessen Kopie seit ihrer Veröffentlichung durch de Rossi[1] in alle grösseren archäologischen Werke übergegangen ist.[2] Trotzdem haben wir es für nothwendig erachtet, dem Fresko wegen seiner hohen Bedeutung zwei farbige Tafeln zuzuweisen; Taf. 22 bringt die Gruppe allein, und aus Taf. 21, 1 kann man ersehen, welchen Platz sie an dem Grabe einnimmt. Dieses ist ganz besonders zu beachten, weil vor mehreren Jahren ein deutscher Gelehrte den Irrthum aufgestellt hat, dass das Bild «hoch an dem Saume der Thürwand, also an einem ganz untergeordneten Platze» gemalt sei,[3] ein Irrthum, der aus unwissenschaftlichen Interessen bis in unsere Tage hinein häufig nachgesprochen und ausgenutzt wurde. Das Gemälde befindet sich nicht «in einem Kubikulum», sondern in einer Arenargallerie, und zwar über einem einfachen, mit nur drei verschiedenen Bildern geschmückten loculus, wo von einem «untergeordneten Platze» nicht die Rede sein kann. Es ist sehr beschädigt auf uns gekommen; denn ein grosser Theil des Stuckes hat sich schon in alter Zeit von dem Tuffe abgelöst. In diesem Zustande hat es Bosio entdeckt und abgezeichnet.[4] Die Gruppe ist jedoch insofern vollständig, als keine Figur an ihr fehlt. Die Jungfrau, mit der Stola und einem kurzen Schleier bekleidet, sitzt, wie in Nachdenken versunken, auf einem Sessel ohne Rücklehne und hat den Kopf sanft nach vorn und etwas zur Seite geneigt. Sie hält mit beiden Händen das nackte Jesukind auf dem Schoss, ohne ihm jedoch, wie von de Rossi und andern irrthümlich behauptet wurde, die Brust zu reichen.[5] Das Kind hat sein Köpfchen zurückgewendet, als wäre es von jemanden gerufen worden. Links steht der Prophet Isaias. Er ist bartlos und mit dem blossen Pallium, φιλοσόφῳ σχήματι, und mit Sandalen, die auf allen veröffentlichten Kopien fehlen, bekleidet.[6] In der Linken hat er die Schriftrolle, mit der

[1] *Immagini scelte della Beata Vergine Maria tratte dalle catacombe di Roma*, Taf. I und IV. Citirt: *Immagini*.

[2] Eine selbständige Kopie brachte Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmäleren der Katakomben*, Taf. V.

[3] V. Schultze, *Katakomben*, S. 151.

[4] Vgl. Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XXVII.

[5] Schon Liell (a. a. O. S. 317, 9) hat auf diesen Irrthum aufmerksam gemacht.

[6] Die Ansicht derjenigen, welche diese Figur für den hl. Joseph halten, steht mit einem Elementargesetz der Kunst, dem zufolge die einzelnen Persönlich-

erhobenen Rechten macht er den Gestus des Zeigens. Der Künstler hat ihn also, wie schon oben S. 55 bemerkt wurde, in dem Moment aufgefasst, wo er die Prophezie: «Siehe die Jungfrau wird empfangen» u. s. w. ausspricht. Über dem Haupte der Mutter Gottes erglänzt ein aus acht Strahlen gebildeter Stern, von dem gegenwärtig so schwache Spuren zu sehen sind, dass das ungeübte Auge ihn nur mit Mühe erkennen kann. Da er mit gelbem Ocker gemalt ist, so hat ihn die Photographie ganz deutlich, fast schwarz wiedergegeben. Beweis dafür ist die auf S. 171 abgedruckte Fig. 12, welche nach einer vor zehn Jahren aufgenommenen Photographie angefertigt wurde. Der Stern bedeutet das von Isaias vorhergesagte Licht; er ist das Symbol Christi, des wahren Lichtes, das zur Erleuchtung des Menschengeschlechtes in die Welt gekommen ist.[1] Deshalb hat er auf zwei Fresken, von denen weiter unten die Rede sein wird, die Form des Monogrammes Christi.

Wegen des Sternes haben einige in der zeigenden Figur den Propheten Balaam, welcher den «Aufgang des Sternes aus Jakob» (*Num.* 24, 17) vorhergesagt, sehen wollen. Mir scheint mit Unrecht; denn wenn auch Isaias nicht das Wort «Stern» gebraucht, so spricht er von der Fülle des bei der Geburt des Messias aufgegangenen Lichtes, und dann erscheint der Stern, als Symbol Christi auch auf den Monumenten der Magier, die nichts mit der Prophezie des Balaam zu schaffen haben. Was hier aber den Ausschlag gibt, ist der Umstand, dass der Maler ganz augenscheinlich den Hauptnachdruck auf die Gruppe der Madonna mit dem Kinde, also auf die Verwirklichung der Prophezie des Isaias, gelegt hat. Es mag auch nicht unerwähnt bleiben, dass der hl. Justinus M.[2] die Prophezie des Balaam mit der des Isaias (11, 1) vermengt hat und beide dem letzteren zuschreibt: «Und Isaias... sagt dasselbe mit andern Worten so voraus: Ein Stern geht auf aus Jakob und eine Blume aus der Wurzel Jesse... Gewiss ist ein leuchtender Stern aufgegangen und eine Blume aus der Wurzel Jesse erwachsen, nämlich Christus. Denn durch die Kraft Gottes gezeugt, ist er aus der Jungfrau, einem Spross Jakobs, geboren» u. s. w. Dieser Irrthum zeigt, wie sehr die Figur des Isaias damals im Vordergrunde stand.

Auf die grossen künstlerischen Vorzüge des Bildes haben wir schon oben aufmerksam gemacht. Auch Springer[3] erkennt den hohen Werth desselben rückhaltlos an: er stattet es mit dem Prädikat «berühmt» aus und hält es für «die älteste und schönste erhaltene Madonnenschilderung aus der altchristlichen Periode».

keiten in der ihrem Stande zukommenden Tracht dargestellt wurden, in Widerspruch. Hätte der Künstler den Nährvater Jesu vorführen wollen, so würde er einen mit der Exomis, dem Arbeiterkittel, bekleideten Mann gemalt haben. Springer (*Handbuch der Kunstgeschichte,* 4. Auflage, S. 5), hat sich von jenem Irrthum freigehalten; die Figur ist ihm «wahrscheinlich der Prophet Isaias, welcher auf das neue Licht in Israel hinweist».

[1] Luk, 2, 29 ff.

[2] *Apolog.*, 1, 32.

[3] Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte,* 4. Auflage, S. 5. Als Gregorio Mariani das Bild für de Rossi malte, war er gerade mit dem Kopiren der Dekoration der beiden «Tombe latine» beschäftigt. Ohne das Alter der priscillianischen Malerei zu kennen, sagte er: «Chi ha dipinto questo, era molto superiore all'artista che ha dipinto nella tomba dei Pancrazii». De Rossi erzählte mir dieses wiederholt und wollte, dass ich es niederschreiben möchte.

Die übrige Dekoration des Grabes ist theilweise noch mehr verdorben. Auf der Decke, unmittelbar über dem Grabe, befanden sich zwei Gute Hirten,[1] von denen sich nur einer auf der Tuffwand erhalten hat. Links von der Grabhöhle sieht man eine Frau und einen Mann in der Haltung des Gebetes; neben dem letzteren sind einige unförmliche Farbreste, in denen Bosio, als die Malerei noch weniger beschädigt war, einen Knaben erkennen konnte;[2] auch dieser war als Orans geschildert. Die drei Figuren vergegenwärtigen zweifelsohne die verstorbenen Familienglieder, welche in dem loculus bestattet waren. In dem kleinen Felde rechts von der Grabhöhle steht ein gegenwärtig sehr verblasster Mann, welcher die rechte Hand in der Richtung, wo die drei Oranten gemalt sind, ausgestreckt hat und dabei den Gestus des Zeigens macht. Derselbe sollte, wie es scheint, nicht allein das kleine Feld ausfüllen, sondern auch die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die drei Oranten lenken, um auf diese Weise ihre Wichtigkeit besonders zu betonen. Unter dem Bilde der Prophezie endlich sieht man einige winzige Spuren einer weiblichen, unverschleierten Büste, welche bisher von niemanden beachtet wurde.

Alle diese Darstellungen zeigen in der Ausführung weniger künstlerisches Geschick und eine geringere Sorgfalt, als die Gruppe der Madonna mit dem Kind; die Oranten zumal sind ziemlich unbeholfen ausgefallen. Die Gewandung ist überall die antike, und die Behandlung des Faltenwurfes wie auch die stark aufgesetzten Lichter erinnern an einige Fresken der cappella greca und der Passionskrypta in Pretestato.[3] Aus diesen Gründen glaube ich die Entstehung der beschriebenen Malereien in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts ansetzen zu sollen.

Das Gemälde der Prophezie des Isaias stand bis vor kurzer Zeit völlig isolirt da. Erst im April 1902 hatte ich das Glück, in dem Schutte eines Arkosols der Domitillakatakombe von einer Wiederholung desselben Gegenstandes einige Bruchstücke zu entdecken.[4] So gering auch diese sind, so lässt sich aus ihnen dennoch mit aller Sicherheit die ganze Gruppe wiederherstellen. Die Komposition nahm das Feld der Lunette ein und war von einem rechteckigen Rahmen umschlossen. Sie setzte sich, wie auf dem Bilde in Santa Priscilla, aus dem Propheten und der auf einem lehnlosen Sessel sitzenden Madonna mit dem Jesukinde zusammen. Bei aller Ähnlichkeit wich sie indess in mehreren Punkten von dem priscillianischen Fresko ab. Zunächst bestand ein Unterschied in der Gewandung: das Jesukind war nicht nackt, sondern hatte eine mit dem Klavus verzierte Tunika, und Isaias trug statt des Philosophenmantels die Kleider der heiligen Gestalten. Dann war die Anordnung der Figuren eine umgekehrte: die Madonna mit dem Kinde befand sich links, der Prophet rechts. Der Platz des letzteren ist durch die rothe Borte, welche wir neben ihm sehen, genau bestimmt. Da er hart neben ihr steht, so können wir die Madonna nicht zu weit nach links rücken. Hieraus

[1] Taf. 23, 1.
[2] Taf. 21, 2; vgl. meine *Alte Kopien*, Taf. XXVII.
[3] Taff. 13 ff. u. 18 ff.
[4] Taf. 83, 1.

folgt, dass die beiden Figuren nur einen kleinen Theil der Lunette ausgefüllt haben. Dieses passt zum Charakter der übrigen Dekoration; denn auch im Bogen des Arkosols sind die Bilder so klein, dass ganze Flächen des Stuckes weiss geblieben sind.

In Fig. 14 gebe ich eine Wiederherstellung des Gemäldes in einfachen Umrissen. Das Arkosol liegt in der zur Ampliatusgruft führenden Hauptstrasse und ist nur wenige Schritte von ihr entfernt; es stammt aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

§ 55. Die Huldigung der Magier durch die Übergabe der Geschenke.

Die erste Huldigung, welche das Heidenthum dem neugeborenen Sohne Gottes darbrachte, erfolgte in der Anbetung der Magier: «Sie gingen», erzählt von ihnen der Evangelist,[1] «in das Haus, fanden das Kind mit Maria, seiner Mutter, fielen nieder und beteten es an». Sie brachten also dem Kinde göttliche Verehrung dar und erkannten ihn dadurch als Gott an. Prudentius sagt uns dieses mit den folgenden schönen Worten:[2]

Quae porro causa, aut ratio submittere colla
Ante pedes Mariae puerique crepundia parvi,
Si tantum mortalis erat nec summa potestas
Implebat teneros divinis flatibus artus?

Nach der Anbetung «thaten die Magier ihre Schätze auf und überreichten dem Kinde Geschenke: Gold, Weihrauch und Myrrhen».[3] An diese Gaben knüpften die Väter frühzeitig eine symbolische Bedeutung: «Durch die Geschenke», schreibt der hl. Irenaeus,[4] «zeigten die Magier, wer derjenige war, den sie anbeteten: sie gaben Myrrhen, weil er für das sterbliche Geschlecht sterben und begraben werden sollte; Gold, weil er der König ist, dessen Reich kein Ende hat; Weihrauch, weil er Gott... ist und sich denen, die ihn nicht suchten, geoffenbart hat». Diese Deutung der Gaben war die gangbare; noch Prudentius trägt sie ähnlich vor.[5] Auf den Fresken der Katakomben wurde die Huldigung der Magier in der Übergabe der Geschenke dargestellt.[6] Zehn solcher Gemälde haben sich erhalten, zwei sind verschollen. Das älteste stammt aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts; es unterscheidet sich von den späteren dadurch, dass die Jungfrau auf einem Stuhle ohne Rücklehne sitzt und dass die Magier ihre Geschenke in den blossen Händen bereit halten. Auf den übrigen Bildern, von denen

[1] Matth. 2, 11.
[2] Prudent., *Apoth.*, 642 ff., Migne, 59, 975.
[3] Matth., 2, 11.
[4] *Contra haeres*, 3, 9, 2, Migne, 7, 870 f.
[5] *Cathem.*, 12, 69 ff., Migne, 59, 905: Regem Deumque annuntiant Thesaurus et fragrans odor Thuris Sabaei: at myrrheus Pulvis sepulcrum praedocet. Hoc est sepulcrum quo Deus, Dum corpus extingui sinit, Atque id sepultum suscitat, Mortis refregerat carcerem.
[6] Vgl. oben S. 47, wo wir die Gründe für diese Wahl angegeben haben.

drei dem 3., der Rest dem 4. Jahrhundert angehört, hat der Sessel immer eine hohe, abgerundete Rücklehne, und bieten die Magier ihre Geschenke auf flachen Schüsseln an. Die Jungfrau trägt anfangs die ungegürtete Tunika, seit dem 4. Jahrhundert auch die Dalmatik mit breiten Ärmeln.[1] Die Magier sind stets in der Tracht der Orientalen gemalt, und zwar gewöhnlich in der im Abendlande traditionellen Dreizahl, von der nur wegen Mangel an Raum und aus symmetrischen Rücksichten abgewichen wurde. Sie galten immer als die Erstlinge unter denen, welche aus dem Heidenthum sich zum Christenthum bekehrt haben; daher begreift sich die hohe Rolle, die ihnen in der Malerei der Katakomben Roms zugefallen ist: die Künstler führten sie, wie wir gleich sehen werden, in drei verschiedenen Scenen vor, und an einem

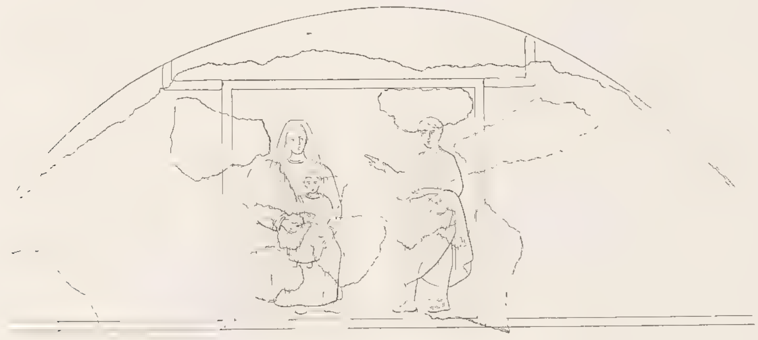


Fig. 14.

Grabe in Santa Domitilla bildet die Huldigung allein den ganzen Schmuck. Auf zwei Gemälden[2] glaubte man unter den Geschenken Kinder- Spielzeug erkennen zu sollen. Meine Untersuchungen, die ich an diesen Darstellungen daraufhin vorgenommen habe, gestatten mir nicht, jener Ansicht beizutreten. Die Geschenke haben fast immer eine so unbestimmte Form, dass sie keinen Schluss auf ihre Art zulassen; nur ein- oder zweimal[3] wurden Goldstücke angedeutet. Dieses Detail erinnert an jene Sarkophagreliefs, auf welchen einer von den Magiern einen Geldbeutel anbietet, der die Zahl LX trägt, also sechzig Goldstücke enthält.

Diesen Vorbemerkungen mag nun die Besprechung der einzelnen Gemälde folgen. Um unnöthige Wiederholungen zu vermeiden, bemerken wir ein für allemal, dass wir die gleiche Behandlungsweise auch bei den übrigen Darstellungen, wenn sie an den Gräbern öfters abgebildet sind, einhalten werden.

1. Trennungsbogen der cappella greca in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stucklagen. Anfang des 2. Jahrhunderts.[4]

[1] Taff. 116, 1; 141 u. 239.
[2] Taff. 60 u. 116, 1.
[3] Taf. 239 u. 101.
[4] Wilpert, *Fractio*, Taf. VII.

Maria, baarhaupt und mit der ärmellosen Tunika bekleidet, sitzt, in halber Vorderansicht, auf einem Stuhl ohne Rücklehne und hält mit beiden Händen das in Windeln eingewickelte Jesukind. Ihre Haartracht hat eine Ähnlichkeit mit derjenigen der Gemahlin Traians, Sabina, sowie seiner Schwester Marciana und deren Tochter Matidia: ein deutlicher Hinweis auf die Zeit, der das Fresko angehört. Die drei Magier nähern sich von links und tragen ihre Geschenke in den blossen Händen. Vor meiner Reinigung des Bildes schimmerten die Figuren in einem grünlichen Ton durch den Staktit hindurch;[1] jetzt kann man sehen, dass nur der erste Magier in Grün, die beiden andern, wie auch die Madonna, in Roth, Braun und Gelb gemalt sind. Allerdings muss man in unmittelbarer Nähe des Bildes sein, da die Tropfsteinschicht noch nicht ganz beseitigt ist. Ich musste mich, wegen der unregelmässigen und schlechten Formation des Tropfsteins, mit einer unvollständigen Reinigung begnügen, um dem Fresko nicht mehr zu schaden als zu nützen.

2. Lunette des Arkosols der cripta della Madonna in Santi Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 60.[2]

Die Wahl der Lunette des Arkosols für die Scene der Anbetung bestimmte die Form ihrer Komposition: die Madonna mit dem Kinde, der Hauptbestandtheil der Gruppe, kam in die Mitte, weshalb die Dreizahl der Magier geopfert werden musste. Maria, baarhaupt und in ähnlicher Haltung wie 1, ist mit der ungegürteten Tunika bekleidet und sitzt auf einer Kathedra mit abgerundeter Rücklehne, die fortan immer die gleiche Form bewahrt. Die beiden Magier haben ihr vollständiges Kostüm und bieten ihre Gaben auf Schüsseln an. Sie sind ganz in einem gelblichen Braun gehalten, während bei der Tunika der Jungfrau und des Jesukindes die weisse Farbe des Freskogrundes ausgespart wurde. Bei diesem Bilde ist es namentlich, wo man das Kinderspielzeug entdeckt haben will.

3. Decke der Kammer 54 in der nämlichen Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts.[3]

Das Fresko rührt von demselben Maler, dem wir das vorhergehende verdanken, her; die Figuren gleichen sich denn auch völlig. Ihre Anordnung ist jedoch verschieden: die Madonna mit dem Kinde ist rechts, die Magier links gemalt. Wegen Raummangel konnten ihrer nur zwei untergebracht werden; dass dem Künstler aber die Dreizahl bekannt war, beweist das Fresko des Nachbarfeldes, wo die drei Magier in Anblick des Sternes dargestellt sind. Diese beiden Bilder sind also für die Zahl der Magier von entscheidender Bedeutung.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat unser Künstler die Anbetungsscene auch in

[1] In dieser Farbe erscheinen sie auf der Kopie Liell's (*Mariendarstellungen*, Taf. II, 2), der ersten, die von dem Fresko veröffentlicht wurde. Die Kopie ist auch in sofern ungenau, als die Magier auf ihr keine Mützen haben und der Sessel der Madonna mit einer runden Rücklehne versehen ist.

[2] De Rossi, *Immagini*, Taf. V; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 58, 2; Liell, *Mariendarstellungen*, Taf. IV (nach eigener und besserer Kopie); Wilpert, *Cyklus*, Taf. V, 1. Rollers (*Catacombes*, Taf. 68, 1) Abdruck der Parkerschen Photographie ist unbrauchbar.

[3] Wilpert, *Cyklus*, Taf. I-IV.

der Doppelkammer, die nicht weit von der cripta della Madonna gelegen ist, dargestellt, und zwar in dem Arkosol der linken Wand, wo alles mit dem Stuck zerstört ist. Wir schliessen es daraus, dass er die meisten von den übrigen Gemälden der cripta della Madonna hier wiederholt hat, nämlich einen Fossor, Oranten, den guten Hirten, Lazarus und das Quellwunder; es fehlen also nur Jonas, Noe, die Brodvermehrung und die Anbetung der Magier, für welche Scenen ihm das ganze linke Arkosol und zwei (oder vier) Plätze desjenigen der Hinterwand zur Verfügung standen.

4. Eingangswand der Kammer XIV in der nämlichen Katakombe. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Zwei Stuckll. Taf. 101. Bosio, *R. S.*, S. 389; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 55, 2.

Von dem Bilde ist heute nur das kleine Bruchstück, das wir auf unserer Tafel sehen, übrig geblieben; es wurde beim Ausbrechen der steinernen Thürpfosten in dieser Weise beschädigt. Bosio fand es in einem unversehrten Zustande vor und liess es durch Avanzini abzeichnen. Als ich an der Hand seiner Kopie und des erhaltenen Fragmentes die Scene rekonstruirte (Fig. 16), stellte es sich heraus, dass auf dem Ori-


Fig. 15


Fig. 16.

ginal nur zwei Magier gemalt waren, während die Kopie Avanzini's ihrer drei aufweist. Da die Gruppe damals vorzüglich erhalten war, so ist die Annahme eines unfreiwilligen Versehens von Seiten des Kopisten nicht möglich; Avanzini hat den dritten Magier eigenmächtig hinzugefügt. Ein Blick auf das Gegenstück, auf welchem die Orans zwischen zwei Heiligen abgebildet ist (Fig. 15), lehrt, dass der Künstler aus Rücksichten der Symmetrie, nicht aus Mangel an Raum, die traditionnelle Zahl der Weisen aufgegeben hat: dort waren drei Figuren, daher durfte auch die Scene der Anbetung nur drei Figuren, nämlich die Madonna mit dem Kind und zwei Magier enthalten.

Auf der Kopie bietet der erste Magier einen Kranz als Geschenk an, der zweite hat dagegen eine leere Schüssel. Letzteres ist sicher unrichtig; deshalb mag auch der «Kranz» auf einem Versehen Avanzini's beruhen. Wahrscheinlich waren auf dieser Schüssel Goldstücke, wie Taf. 239 sie bietet, gemalt.

5. Grab mit der Darstellung der vier Magier in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taff. 116, 1, und 141.

Um das lange, schmale Feld auszufüllen, setzte der Künstler die Madonnengruppe in die Mitte und malte dann auf jeder Seite zwei Magier. Die Jungfrau, eine

etwas gedrungene Gestalt, trägt die bis auf den Boden reichende Dalmatik, ein kurzes Kopftuch und weisse Schuhe; ihre Rechte ist in Brusthöhe erhoben und ausgestreckt, mit welchem Gestus sie die Magier zum Näherkommen einladet; die Linke ist durch das mit der langen Ärmeltunika bekleidete Jesukind, welches auf ihrem linken Knie sitzt, verdeckt. Die Magier schreiten mit den Gaben in grosser Eile auf sie zu; ihre Gewänder sind, wie unsere Tafel zeigt, in verschiedenen Farben gehalten. Die Tunika der beiden zur Linken ist über dem Schenkel ausgezackt: ein Zeichen einer relativ späten Zeit, auf welche auch der einschichtige Stuck hinweist. Dazu passt ferner die Verzierung der Kleider; man sieht allerlei Segmente und, bei der Dalmatik der Jungfrau, einen breiten, schwärzlichpurpurnen Klavus nebst doppeltem Ärmelbesatz, welcher bei der Tunika des Kindes etwas schmäler ist. Zu allen diesen Kriterien tritt, als ausschlaggebender Faktor, der Umstand hinzu, dass das Fresko in einer unregelmässigen Gallerie des ersten Stockwerks, weit von dem Eingange, gemalt und von Monumenten, die ganz augenscheinlich der Periode des Friedens angehören, umgeben ist. Wir können deshalb de Rossi's Ansicht, dass das Fresko aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts stamme, nicht beipflichten und verweisen es in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts. Für diese Zeit ist die Ausführung eine gute zu nennen; am besten gelang dem Maler die Madonna, die einer gewissen Würde nicht entbehrt. Ihrer guten Erhaltung wegen bringen wir von ihr eine besondere Kopie auf Taf. 141. Zwischen den einzelnen Figuren hängen im Hintergrunde flüchtig angedeutete Blumenschnüre; ebenso flüchtig sind die Rebgewinde rechts von dem Grabe und die grünen Blattvoluten, welche in den beiden Feldern oberhalb und unterhalb der Huldigung gemalt sind.[1]

Toccafondo, der vor dreihundert Jahren das Bild für Bosio kopirt hat, also zu einer Zeit, wo es ungleich besser erhalten war, besass die Verwegenheit, es auf seiner Kopie in eine Märtyrerscene zu verwandeln, indem er aus der Gruppe der Madonna mit dem Kind eine knieende, nackte Märtyrerin, aus der rothen Kathedra und den Guirlanden Feuerflammen, und aus den Magiern Henker machte, welche Holz herbeischleppen, um dem Feuer neue Nahrung zuzuführen! Als Bosio des groben Unfugs ansichtig wurde, strich er die trügerische Kopie durch und schrieb dazu die Worte: « Non se vedeva bene, però se lasci ».[2] Er kam nicht dazu, eine neue Kopie anfertigen zu lassen; das Bild wurde erst von de Rossi veröffentlicht.[3]

6. Bogen des « Arkosols der Madonna » in San Callisto. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taff. 143, 1, u. 144, 1.

Die Madonna in der gleichen Haltung und Gewandung wie 5; nur ist ihre Gestalt etwas schlanker gebildet und hat sie den Blick auf die Magier gerichtet. Diese sind mit einer ungewöhnlich langen Tunika bekleidet; sie stehen sämmtlich auf der linken

[1] Ueber die Vorarbeit des Malers vgl. oben S. 7.

[2] Vgl. meine *Alte Kopien*, Taf. XXII.

[3] *Immagini*, Taf. II (Madonna in Originalgrösse) und III (Gesammtdekoration der Gräber); letztere Kopie wurde von Garrucci, *Storia*, II, Taf. 36, 1 u. a. m. reproducirt. Lieli (*Mariendarstellungen*, Taf. III) brachte eine eigene Kopie, welche diejenige de Rossi's in mehreren Punkten berichtigt hat; auf der Parkerschen Photographie (bei Roller, *Catacombes*, Taf. 68, 2) ist nur die mittlere Gruppe sichtbar.

Seite und bieten mit ruhigerer Gebärde, als es sonst der Fall ist, ihre Geschenke an. Der Maler hat sie so zusammengedrängt, dass man sie jetzt, bei dem verwitterten Zustand des Freskos, schlecht auseinanderhalten kann. De Rossi's Kopist hat im Allgemeinen den Charakter des Bildes gewahrt; er fehlte aber in sofern, als er die Farben nicht ganz richtig getroffen und überall, zumal bei den Gesichtern, die Schäden des Originals ausgebessert hat.[1] Als die einzige zugängliche Darstellung der Madonna in der Katakombe des hl. Kallistus gehört sie zu denjenigen Malereien, welche den unzähligen Besuchern jahraus jahrein gezeigt werden; daher ist sie auch mehr als andere der Zerstörung ausgesetzt.

7. Grab einer Gallerie in der Nähe der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 147.

Diese nach de Rossi's Tode im Jahre 1896 entdeckte Malerei ist sehr fragmentarisch; man sieht nur die mittlere Partie eines in grosser Eile ausschreitenden Magiers und den obersten Theil der Madonnengruppe, die eine Ähnlichkeit mit 2 und 3 zeigt. Wegen Mangel an Raum waren auch hier nur zwei Magier gemalt. Wir kommen weiter unten (§ 60) noch einmal auf das Bild zurück.

8. Grabstätte mit der Darstellung der Magier in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Mitte des 4. Jhts. Taf. 212.[2]

Die gleiche Anordnung wie bei 6 und ebenfalls sehr verdorben; von der Madonna zumal ist die obere Hälfte vollständig unkenntlich geworden. Trotzden hat V. Schultze auf ihrem Antlitz «einen Zug tiefen Ernstes» entdeckt.[3] Die Magier sind nur mit Schuhen und der gegürteten Tunika bekleidet; der Mantel und die Mütze fehlen. Der Maler zeichnete sich flüchtig und roh einige Umrisse in den frischen Stuck, hielt sich aber bei der Ausführung des Bildes wenig daran. Dass das Fresko der nachkonstantinischen Zeit angehört, beweist nicht bloss der Stil, sondern auch das Monogramm Christi, ☧, welches in den Mörtelverschluss des an die Danielgruppe anstossenden Grabes eingeritzt ist.[4]

9. Front des Arkosols 15 in der Annonaregion der Domitillakatakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 239.

Wie 6, bloss in ungekehrter Reihenfolge. Von diesem Fresko habe ich bereits im Jahre 1889 eine Zeichnung veröffentlicht.[5] Die Kopie, welche ich heute biete, ist vollständiger, weil ich das Original nachträglich mit verdünnter Säure gereinigt habe. Alles ist dadurch deutlicher geworden, besonders die Madonnengruppe und die Schüsseln der Magier. Das Jesukind streckt beide Hände aus, um die Gaben in Empfang zu nehmen; es wird von der Jungfrau mit der Rechten festgehalten. Kind und Mutter sind mit einer dunkelgelben Dalmatik, welche sehr breite Ärmel hat, bekleidet. Maria

[1] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. VIII, S. 65 f.; Liell, *Mariendarstellungen*, Fig. 17, S. 240.

[2] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 2 (unbrauchbar); Liell, *Mariendarstellungen*, Fig. 16, S. 236 ff.

[3] *Studien*, S. 200.

[4] Ungeachtet seiner Grösse ist das Monogramm Liell, dem die Malerei als « vorkonstantinisch » gilt, entgangen.

[5] *Madonnenbilder aus den Katakomben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1889, Taf. VI-VII.

hat die Augen nach aufwärts gerichtet; ihre Züge sind etwas derb und die einer älteren Frau. Um den Hals trägt sie eine Perlenschnur und über dem wellenförmig gelockten Haar ein gelbes Kopftuch. Die Schüssel, welche der erste Magier anbietet, ist, wie die Form und Farbe des aufgehäuften Inhaltes beweist, mit Goldstücken belegt;[1] in diesen wollte der Maler ohne Zweifel das «Gold» andeuten. Ähnlich haben wir uns auch das von Avanzini in einen Kranz verwandelte Geschenk des Magiers auf dem unter 4 erwähnten Bilde zu denken.

10. Linke Wand der Krypta der Magier in der nämlichen Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 231, 2.[2]

Die Scene ist auf einem schmutzigen, grau blauen Untergrunde gemalt und sehr verblasst, deshalb auch schwer zu erkennen. Die Magier haben ihre volle Tracht; alle drei sind in einem röthlich gelben Ton gemalt, der durch gelbe, weisse und zinnoberrothe Lichter gehöht ist; der mittlere ist der am wenigsten beschädigte. Von der Madonnengruppe sieht man nur die rothe Kathedra und den Kopf des Jesukindes; allem Anscheine nach trugen Mutter und Sohn weisse Gewänder.

11. Ein seit langem verschollenes Gemälde der Huldigung der Magier hat Bosio aus der Gaiusregion der Katakombe des hl. Kallistus veröffentlicht.[3] Die Kopie desselben ist eine von den unzuverlässigen des Toccafondo; die Magier tragen auf ihr Stiefel mit Sporen und ihre Geschenke sind in flachen, viereckigen Schachteln geborgen: offenbar zwei willkürliche Zuthaten des Zeichners. Maria ist baarhaupt und mit der Tunika und einem Mantel bekleidet, von dem man nicht weiss, wo er anfängt und wo er aufhört; höchst wahrscheinlich hatte sie nur die Ärmeltunika. Das Kind war wohl ebenfalls bekleidet, und nicht nackt, wie der Kopist es abgezeichnet hat, da die Malerei dem 4. Jahrhundert angehört. Dieses ergibt sich aus der Scene der die Anbetung der Statue verweigernden drei Jünglinge, welche in dem Felde gegenüber gemalt waren. Wie bekannt, kam diese Darstellung erst spät, jedenfalls nicht vor dem 3. Jahrhundert, auf.

12. Boldetti erwähnt eine Anbetung der drei Magier, welche er in einer Kammer des ersten Stockwerks der Katakombe der hl. Domitilla, nicht weit von der Krypta des Diogenes fand;[4] seiner Gewohnheit gemäss hat er es unterlassen, ein Wort der Beschreibung hinzuzufügen. Der Fundort verweist das Bild in das 4. Jahrhundert.[5]

[1] Ähnlich geformte Geldstücke zeigt das Goldglass des Geldwechslers bei Garrucci, *Storia*, III, Taff. 202, 1.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1879, Taf. I-II.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 127; Aringhi, *R. S.*, I, S. 587; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 82; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 35, 2.

[4] *Cimiteri*, S. 21. Wir kommen auf diese Kammer noch weiter unten zurück.

[5] Die von de Rossi (*Bullett.*, 1867, S. 5) für eine Anbetung der Magier ausgegebene Malerei eines Arkosols der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus (nicht Balbina) habe ich von der Reihe ausgeschlossen, weil sie nicht die Magier, sondern, wie es scheint, nur ein Dekorationsmuster vorstellte. Gegenwärtig sind die Farben leider fast vollstandig verschwunden.

§ 56. Die Magier im Anblick des Sternes.

Eine wunderbare Erscheinung am Himmel hatte den Magiern die Geburt des Erlösers der Welt verkündet. Der Evangelist erzählt: « Als nun Jesus geboren war zu Bethlehem (im Stamme) Juda zur Zeit des Königs Herodes, siehe da kamen Weise aus dem Morgenlande nach Jerusalem, und sprachen: Wo ist der neugeborene König der Juden? Denn wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen und sind gekommen ihn anzubeten ». Der Stern wurde ihr Wegweiser. Nachdem sie Herodes verlassen, « da ging der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, vor ihnen her, bis er über dem Orte, wo das Kind war, ankam und still stand ». [1] Es wird besonders hervorgehoben, dass die Magier « bei dem Anblick des Sternes eine überaus grosse Freude hatten ». Dieser Moment ist auf einem Fresko aus der Mitte des 3. Jahrhunderts vergegenwärtigt. [2] Dasselbe gehört zu dem Cyklus der christologischen Gemälde der Kammer 54 in Santi Pietro e Marcellino. Die Gruppe ist sehr lebendig geschildert; die Magier sind in freudiger Erregung und zeigen nach den Stern: einer eilt, einer steht und der mittlere hat sich auf ein Knie niedergelassen. Durch diese verschiedene Auffassung der einzelnen Figuren brachte der Künstler eine grosse Abwechslung in die Scene. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass bei der mittleren Figur auch ein höheres Motiv mitgewirkt hat. Denn der Stern besteht nicht, wie gewöhnlich, aus einigen Strahlen, sondern hat die Form des Monogrammes Jesu Christi, ⚹, das aus den beiden Anfangsbuchstaben des Namen (I und X) gebildet ist. Man wird daher unwillkürlich an die Worte des Heidenapostels: « dass in dem Namen Jesu sich beugen die Knie derer, die im Himmel, auf der Erde, und unter der Erde sind », [3] erinnert. Welchen Werth man dieser Vermuthung auch immer beimessen mag, das wird man nicht in Abrede stellen können, dass die Substituirung des Monogrammes Christi für den Stern sich ganz dem Geiste der alten Symbolik anpasst. Wir haben oben eine Prophezie, in welcher der Messias Stern genannt wird, angeführt. Der hl. Johannes bezeichnet in seinem Evangelium (1, 9) Christus als « das wahre Licht, welches alle Menschen, die in diese Welt kommen, erleuchtet »; und der Heiland sagt von sich selbst: « Ich bin als das Licht in die Welt gekommen, damit jeder, der an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe ». [4] Daher wird Christus in der Inschrift von Autun ΦΩϹ ΤΟ ΘΑΝΟΝΤΩΝ, « Licht der Verstorbenen » genannt. Wie allgemein diese Symbolik war, zeigen die Worte, mit denen Prudentius seinen Hymnus *De Epiphania* einleitet: « Ihr alle, die ihr Christum sucht, hebt euere Augen in die Höhe: dort werdet ihr erblicken können das Zeichen der ewigen Glorie... Dieser Stern bleibt ewiglich, wird niemals untergehn ». [5]

[1] Matth., 2, 9.
[2] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-IV.
[3] *Phil.*, 2, 10.
[4] Joh., 12, 46.
[5] Prudent., *Cathem.*, 12, 1 ff., Migne 59, 901 f. Sedulius (*Hymn.*, 2, 33 ff., ed. Hümer, S. 165) singt: Ibant magi quam viderant, Stellam sequentes praeviam; Lumen requirunt lumine, Deum fatentur munere.

Die angeführten Stellen mögen zur Erklärung unserer Malerei genügen. Sie steht übrigens nicht vereinzelt da. Ein Bild an der Frontwand eines Arkosols in der Katakombe der hl. Cyriaka weist die gleiche Eigenthümlichkeit auf. Leider hat sich von ihm nur der Magier, der auf das Monogramm zeigt, erhalten (Taf. 241). Letzteres hat die konstantinische Form (☧) in einem Kreise; es wurde in den frischen Stuck eingeritzt und dann ausgemalt. Das Fresko gehört, aus dem oben S. 127 angegebenen Grunde, der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts an.

§ 57. Der Stern in drei Scenen der Huldigung der Magier.

Die zuletzt behandelten Scenen der Magierhuldigung und der Erscheinung des Sternes wurden auf drei Fresken des coemeterium maius, aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, in eine Gruppe verschmolzen. Eines von ihnen (Taf. 166, 2) wurde von Garrucci in einer ungetreuen Zeichnung veröffentlicht;[1] die beiden andern sind noch unbekannt, aber so schlecht erhalten, dass ich für meine Publikation nur das weniger beschädigte kopiren liess (Taf. 172, 2). Sie gleichen sich einander und stammen alle drei von der nämlichen Künstlerfamilie. Die Archäologen haben sie bis jetzt mit solcher Einstimmigkeit für Darstellungen der Magier vor Herodes erklärt, dass ich noch zur Zeit, als die ersten Bogen des vorliegenden Werkes gedruckt wurden, dieselbe Ansicht vertrat. Die auf S. 205 gegebene Fig. 18 lässt den Irrthum begreiflich erscheinen; denn sie zeigt die von Garrucci und den übrigen veröffentlichte Malerei vor ihrer Reinigung: auf ihr sieht man thatsächlich die Magier vor einem Manne, also vor Herodes. Erst bei der endgültigen Beschreibung der drei Fresken tauchten in mir Zweifel an der Möglichkeit einer Scene, welche die Magier mit Geschenken vor Herodes darstellen sollte, auf. Waschungen mit Säure haben die gewünschte Klarheit gebracht: aus Herodes wurde die Madonna mit dem Jesukinde. Die Jungfrau ist baarhaupt und mit der mit einem schwarzen Klavus verzierten Ärmeltunika bekleidet; sie hält das «in Windeln gewickelte Kind» in den Armen. Der männliche Gesichtsausdruck ist ihr trotz der Waschung geblieben. Zwischen ihr und dem ersten Magier erglänzt ein grosser, aus acht Strahlen zusammengesetzter Stern.

Von den zwei unedirten Malereien befindet sich die eine rechts im Bogen des Arkosols, welches schräg gegenüber dem so eben beschriebenen Bilde angelegt ist; sie gleicht ihm selbst in der Anordnung und Richtung der Figuren. Die andere (Taf. 172,2) bildet im Kubikulum der Susanna das Gegenstück zu den drei durch die Hand Gottes beschützten Jünglingen; auch hier nimmt sie die rechte Seite des Bogens ein. Während dort die Figuren zum Theil mit dem Stuck zerstört sind, haben sie sich hier zwar ganz erhalten, sind aber stark verblichen.

[1] II, 67, 2. Die noch ungetreuere Kopie Perrets (I, 48) lieferte das Cliché für die Handbücher.

§ 58. Die Prophezie des Balaam.

Unter den in der *Roma Sotterranea* Bosio's veröffentlichten Gemälden aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus sehen wir drei, welche die Übergabe des Gesetzes an Moses darstellen; zwei von ihnen sind auf Decken von Kammern, das dritte im Bogen eines Arkosols gemalt. Die letztere Scene (Fig. 17) erinnert ganz an die der Sarkophage; Moses ergreift mit der Rechten die Gesetzestafeln, welche ihm die aus Wolken ragende Hand Gottes darreicht.[1] Um die Form der Hand genau wiedergeben zu können, wusch ich die betreffende Stelle mit reinem Wasser. Als die leichte Erdkruste entfernt war, erschien zu meiner grossen Verwunderung, statt der Hand mit den Gesetzestafeln, ein aus acht Strahlen gebildeter Stern, auf welchen ein mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleideter Mann mit dem Zeigefinger der Rechten hinweist.[2] Das Freko schildert also nicht die Gesetzesübergabe, sondern den Propheten Balaam, wie er die Prophezie (*Num.*, 24, 17): «Ein Stern geht auf aus Jakob...» ausspricht. Durch diese Entdeckung wurde eine völlig neue Scene dem altchristlichen Bilderkreise zugeführt, eine Sene, die selbst in der an biblischen Darstellungen so reichen Sarkophagskulptur meines Wissens durch kein einziges Beispiel vertreten ist.



Fig 17.

Es war nun zu untersuchen, ob Avanzini auf den beiden andern Kopien der «Gesetzesübergabe» nicht den gleichen Irrthum begangen hat. Das eine Gemälde füllt das Feld über dem Eingange der Kammer IX, die nur wenige Schritte von dem Arkosol entfernt ist und, wie dieses, immer zugänglich war. Bei diesem Bilde musste ich ebenfalls Waschungen vornehmen, und zwar mit verdünnter Säure, da es mit einer leichten Schimmeldecke überzogen war. Es zeigte sich auch hier der Stern mit Balaam.[3] Nach einem solchem Resultat konnte man mit aller Wahrscheinlichkeit annehmen, dass Avanzini denselben Irrthum auch bei der dritten Kopie der vermeintlichen Gesetzesübergabe begangen hat. Die Annahme wurde zur Gewissheit, als ich im December 1899 das verschollene Originalgemälde wiederfand. Ohne eine Reinigung desselben vornehmen zu müssen, erkannte ich sogleich, dass hier ebenfalls Balaam, nicht Moses, gemalt ist.[4] Somit haben wir die Scene der Ge-

[1] Bosio, *R. S.*, S. 393; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 1.
[2] Taf. 159,3,
[3] Taf. 158, 2.
[4] Taf. 165.

setzesübergabe an Moses aus dem bis jetzt bekannten Kreise der religiösen Darstellungen der coemeterialen Malerei auszuschliessen und an ihre Stelle Balaam mit dem Stern zu setzen.

Alle drei Fresken sind auf einem doppeltschichtigen Stuck gemalt und stammen von einer Künstlerfamilie aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Das jüngste ist das zuletzt erwähnte; es ist das einzige in den Katakomben, auf welchem sich eine Figur dem Beschauer von der Rückseite darbietet. Balaam hat immer die nämliche Haltung, indem er mit der Linken das Pallium heraufzieht und mit der Rechten auf den Stern zeigt; er ist bartlos, nicht bärtig, wie Avanzini ihn abgezeichnet hat.

Über die symbolische Bedeutung der Scene brauche ich nichts zu sagen; denn sie ist durch den Gegenstand der Darstellung selbst gegeben: jedermann weiss, dass die Prophezie Balaams sich auf Christus, den der Stern versinnbildet, bezieht.

§ 59. Die Prophezie des Michaeas.

Auf die Frage der Magier, «wo der neugeborene König der Juden sei», antworteten die «Hohenpriester und Schriftgelehrten des Volkes»: «Zu Bethlehem (im Stamme) Juda; denn also steht geschrieben durch den Propheten: Und du Bethlehem im Lande (des Stammes) Juda, bist keineswegs die geringste unter den Fürstenstädten Juda's; denn aus dir wird hervorgehen der Fürst, der mein Volk Israel regieren soll».[1] Eine Darstellung dieser Prophezie findet sich auf einem Fresko des cubiculum IV in Santa Domitilla, von dem schon Bosio eine ziemlich gute Kopie Avanzini's veröffentlicht hat.[2] Der mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleidete, bärtige Prophet zeigt auf die durch zwei thurmartige Bauten repräsentirte Stadt Bethlehem, vor welcher Maria mit dem göttlichen Kind auf dem Schosse sitzt, heute allerdings fast bis zur Unkenntlichkeit verblichen. Das Gemälde ist auf einschichtigem Stuck ausgeführt und stammt aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Die von dem Propheten und von der Stadt abgewendete Richtung der Gruppe der Madonna mit dem Kind, welche der Maler ohne weiteres aus den Darstellungen der Anbetung der Magier entlehnt hat, führte Bosio und andere zu der Vermuthung, dass dort, wo der Stuck herabgefallen ist, die Magier gemalt gewesen wären. Eine solche Zusammenziehung verschiedener Vorgänge zu Einem Bilde wäre an sich nichts Ungewöhnliches in der altchristlichen Kunst; wir werden mehreren derartige Beispielen begegnen. In dem vorliegenden Falle ist sie aber, wie schon de Rossi mit richtigem Blick erkannt hat und unsere Tafel 229 jedermann klar vor die Augen führt, durch den

[1] Matth., 2, 2 ff.; vgl. Mich., 5, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 255; Aringhi, *R. S.*, I, S. 563; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 71; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 30; Liell, *Mariendarstellungen*, Fig. 64, S. 327 (nach einer Kopie). Perrets (*Catacombes*, I, Taf. 21) Abbildung des Propheten ist in der Farbe und in der Zeichnung willkürlich; sie ging in die geläufigen Handbücher über.

Mangel an Raum ausgeschlossen; denn die ausgebrochene Stelle war durch den Felsen des Quellwunders und durch die breite Umrahmungsborte, welche die beiden Bilder, wie auf den übrigen Wänden der Kammer,[1] von einander schied, ausgefüllt. Das Gemälde ist demnach vollständig; es fehlt keine Figur. Dadurch wird auch die Deutung, die wir von ihm aufgestellt haben, zur Gewissheit erhoben.

§ 60. Die Magier mit den Hirten.

Während den Magiern ein Stern die Geburt des Heilandes anzeigte, erfuhren die Hirten, welche «in derselben Gegend hüteten und bei ihrer Heerde Nachtwache hielten», sie aus dem Munde des Engels: «Siehe», sprach er zu ihnen, «ich verkünde euch eine grosse Freude, die allem Volke widerfahren wird; denn heute ist euch in der Stadt Davids der Heiland geboren worden, welcher Christus, der Herr, ist. Und dies soll euch zum Zeichen sein: Ihr werdet ein Kind finden, in Windeln eingewickelt und in einer Krippe liegend». Die Hirten machten sich in Eile auf und gingen nach Bethlehem; sie «fanden Maria und Joseph und das Kind, das in einer Krippe lag».[2] Eine Malerei aus Santi Pietro e Marcellino, welche schon oben[3] erwähnt wurde, ist die einzige, die einige Details aus diesen Begebenheiten zur Darstellung bringt.[4] Sie gehört zu der Dekoration zweier Gräber, die unweit der Kapelle der Ortsheiligen liegen. Das untere Feld, auf welchem die uns interessirende Scene gemalt ist, wurde durch einen späteren loculus verstümmelt. Nicht ganz in der Mitte war die Madonna mit dem Kinde, auf der gewohnten Kathedra sitzend, und links von ihr die Magier abgebildet; von diesen sieht man nur das Mittelstück des letzten, von jener den oberen Theil. Zwei Hirten schliessen die Gruppe ein. Beide sind mit der gegürteten Ärmeltunika bekleidet und haben je einen kurzen, graden Stock, der eher eine Flöte als der (gewöhnlich gekrümmte) Hirtenstab zu sein scheint. Der eine erhebt voll Bewunderung die rechte Hand in der Richtung, wo die heilige Jungfrau mit dem göttlichen Kinde sitzt; rechts von ihm ist die Krippe flüchtig durch ein Paar Balken angedeutet. Den Abschluss des Freskos nach der nämlichen Seite bilden zwei weibliche Oranten, welche mit Dalmatik und Kopftuch bekleidet sind; eine dritte ist in dem Felde darüber gemalt. Sie versinnbilden die in der Seligkeit gedachten Verstorbenen, die in den beiden Wandgräbern bestattet waren. Die Malereien stammen aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

[1] Taf. 230.
[2] Luk., 2, 8-16.
[3] Vgl. S. 195.
[4] Taf. 147.

§ 61. Die Krippe.

Ein ganz eigenartiges Fresko bewahrte die bilderarme Katakombe des hl. Sebastian. In der Mitte des Bogens eines Arkosols sah man die Krippe von der Form eines schmalen Tisches mit vier Beinen; auf diesem lag, ganz « in Windeln eingewickelt », das Jesukind; im Hintergrunde erschien der Kopf eines Esels und der eines Ochsen, und darüber die Büste des Heilandes.[1] Diese Darstellung verräth augenscheinlich, und zwar wohl schon durch Vermittlung von Ps- Matthäus (c. 14), den Einfluss der Prophezie des Habakuk: « inmitten zweier Thiere wirst du erkannt werden », und derjenigen Isaias' (1, 3), welcher die beiden Thiere näher bestimmt: « Es kennet der Ochs seinen Eigenthümer und der Esel die Krippe seines Herrn; Israel aber kennet mich nicht, und mein Volk versteht's nicht ». Als Entstehungszeit können wir auf Grund des Stiles und des Darstellungsgegenstandes mit Bestimmtheit die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts angeben. Der Heiland hatte beide Male den Nimbus. Auf dürftigem Stuck von einer Schicht und mit schlechten Farben gemalt, ist das Bild infolge einer unzeitigen Waschung, der man es unterzogen hat, heute fast vollständig verblasst, so dass es mir nicht möglich war, eine Kopie anfertigen zu lassen.

§ 62. Die Verkündigung Mariae.

Die bisher besprochenen Fresken führten uns die von den Propheten vorausgesagte und von wunderbaren Zeichen begleitete Geburt des Sohnes Gottes aus der Jungfrau Maria vor. Ein Engel hatte das freudige Ereigniss den Hirten, ein Stern den Magiern verkündet; sie alle kamen, um in dem neugeborenen Kinde ihren Gott und Heiland anzubeten. Als Heiden standen die Magier den aus dem Heidenthum bekehrten römischen Christen näher als die jüdischen Hirten; daher wurden von den Künstlern der drei ersten Jahrhunderte nur sie in die Scene der Anbetung aufgenommen. Erst auf einem Gemälde des 4. Jahrhunderts, und nur auf einem, sahen wir neben den Magiern auch die Hirten. Auf allen diesen Darstellungen tritt natürlich die Person des Gottmenschen in den Vordergrund. Nichtsdestoweniger sind sie auch eine Verherrlichung seiner heiligsten Mutter. Thatsächlich nimmt Maria auf ihnen einen ganz hervorragenden Rang ein, ist sie eine Hauptfigur. Das Alterthum hat uns aber auch Gemälde überliefert, auf denen sie die Hauptfigur ist: wir meinen die Gemälde der Verkündigung. Sie kamen in der coemeterialen Kunst zu Ende des 2. Jahrhunderts auf. Die Künstler knüpften an den Bericht der Heiligen Schrift an und vergegenwärtigten den Moment der Unterredung, welche mit der Zusage der Jungfrau: « Siehe ich bin eine Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Worte » schloss.[2]

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1877, Taff. I-II, S. 154 ff. [2] Luk., 1, 31-38.

Der Engel, mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleidet, steht vor der Jungfrau und hat die Rechte zum Redegestus erhoben; Maria empfängt sitzend die Botschaft, wodurch der Maler ihren Vorrang vor dem Engel hervorheben wollte.

Es lassen sich bis jetzt bloss zwei Gemälde der Verkündigung nachweisen. Das eine, aus dem Ende des 2. Jahrhunderts, wurde von Bosio in der Priscillakatakombe aufgefunden und in seiner *Roma Sotterranea* (S. 541) nach einer Kopie Avanzini's veröffentlicht. Bosio wusste es nicht zu erklären: «non possiamo determinare che istoria qui si accenni»; daher blieb es auch für Aringhi ein Räthsel.[1] Erst Bottari hat es richtig gedeutet; er brachte jedoch seine Ansicht so zaghaft vor, dass er am Ende schrieb: «Ma torno a dire che a me non dando l'animo di spiegare il significato di questa pittura, ne lascio la spiegazione a più eruditi e coraggiosi di me».[2] Garrucci bekannte sich ohne Bedenken zu dieser Auslegung;[3] weil aber bis zum Jahre 1891 keine andere Malerei der Verkündigung bekannt war, so wurde sie, trotz ihrer Wiederveröffentlichung durch Liell,[4] von einigen neueren Gelehrten Deutschlands angefochten. Der von mir in der Kammer 54 in Santi Pietro e Marcellino entdeckte *Cyklus* aus der Mitte des 3. Jahrhunderts hat indess jedem Einwande den Boden entzogen; denn hier leitet eine dem priscillianischen Fresko vollständig ähnlich gebildete Verkündigung die Reihe der christologischen Darstellungen ein. Das Einzige, was beide Fresken unterscheidet, ist die Form der Rücklehne des Sessels, auf dem die Jungfrau sitzt: auf dem Bilde in Santa Priscilla schliesst dieselbe gradlinig ab, auf dem andern ist sie abgerundet. Von beiden habe ich in meinem *Cyklus* (Taff. I-IV und VI, 2) eine genaue Kopie veröffentlicht, kann daher für das Nähere auf diese Schrift verweisen. Die priscillianische Scene verdient namentlich unsere Beachtung, da sie nicht das Glied einer fortlaufenden Kette von christologischen Gemälden bildet und in ihnen gewissermassen aufgeht, sondern isolirt und als die einzige Darstellung eines ganzen Plafonds auftritt. Dadurch hat der Künstler gezeigt, wie sehr es ihm um die Person der heiligen Jungfrau zu thun war. Auf den übrigen Fresken der Kammer sind der Gute Hirt, die Auferweckung des Lazarus und die drei üblichen Episoden aus der Geschichte des Propheten Jonas vergegenwärtigt.[5]

§ 63. Maria mit dem Jesukind auf dem Bilde der Schleierübergabe.

Von den Tagen der Apostel angefangen, hat es in der Kirche immer solche gegeben, welche «in der Hoffnung auf eine innigere Vereinigung mit Gott»[6] die Jungfräulichkeit dem ehelichen Leben vorzogen. Diese ermahnt Klemens R. in seinem Briefe an die Korinther zur Demuth und Bescheidenheit; sie dürften deshalb, schreibt er, «nicht hochmüthig werden, da ein Anderer es sei, der die Gabe der Enthaltsam-

[1] Aringhi, *R. S.*, II, S. 296.
[2] Bottari, *R. S.*, III, Taf. 176, S. 142.
[3] *Storia*, II, Taf. 75, 1, S. 81 f.
[4] *Mariendarstellungen*, Taf. II, 1, S. 199 ff.
[5] Taff. 44 u. 45, 2.
[6] Athenag., *Legatio pro Christianis*, Migne 6, 965.

keit verleihe».[1] Der Heilige meint hier augenscheinlich Jungfräuliche beiderlei Geschlechtes. Der Apostelschüler Ignatius spricht dagegen von Jungfrauen: im Briefe an die Smyrnäer sendet er ihnen Grüsse und in dem an Polykarp verlangt er von ihnen einen «reinen, mackellosen Lebenswandel».[2] Wie hervorragende Gelehrte annehmen, handelt es sich hier um gottgeweihte Jungfrauen, die in der Kirche schon damals eine eigene Familie bildeten und der Abtheilung der Witwen zugewiesen waren; deshalb wurden sie mitunter auch selbst «Witwen» genannt.[3]

Der erste Kirchenschriftsteller, der sich ausführlich mit den gottgeweihten Jungfrauen beschäftigt, ist Tertullian. Aus seiner Schrift *De velandis virginibus* erfahren wir, dass die Jungfrauen sich durch ein Gelübde Gott weihten. Da die Gelübdeablegung öffentlich in der Kirche geschah, so wurden die Jungfrauen dadurch den Gläubigen natürlich bekannt.[4] In seinem Rigorismus sieht Tertullian darin eine Gefahr für ihre Tugend; er fürchtet, dass die grossen Ehrungen von Seiten der «fraternitas» ihnen zum Schaden gereichen könnten und möchte es lieber sehen, dass die Jungfrauen unbekannt blieben: «virgo sanctior gaudebit sibi et soli Deo nota».[5] Dass das Gelübde frühzeitig in eine bestimmte Formel sich kleidete, ist eine Annahme, welche in der Natur der Sache selbst begründet ist. Diese Formel wurde bei der Ablegung des Gelübdes von der Kandidatin vom Blatte abgelesen. Ihr Wortlaut mag je nach den Umständen des Ortes und der Zeit verschieden gewesen sein; dem Inhalte nach blieb sie sich immer gleich, weil das Wesen des Gelübdes sich nicht änderte. Letzteres umfasst sozusagen ein negatives und ein positives Element, indem die Jungfrau auf die irdische Ehe verzichtete, der Welt und ihren Freuden entsagte und dafür eine geistige Ehe mit Christus einging. Während die «weltlichen Bräute» zu ihrer Vermählung mit dem Schleier auf dem Kopfe erschienen und dann verhüllt ihrem Bräutigam übergeben wurden, empfingen die «Bräute Christi» den Schleier bei der Ceremonie ihrer mystischen Vermählung selbst. Darauf beziehen sich die Ausdrücke: velari, per sacra vela Deo nubere, cum capite velato, velamine sancto crinibus imposito, welche wir auf Grabschriften lesen.[6] Als eine tadelnswerthe Ausnahme berichtet Tertullian, dass in einigen Gegenden Afrikas die Gelübdeablegung ohne Übergabe des Schleiers vorgenommen wurde, und dass die Jungfrauen unverschleiert einhergingen. Gerade daran knüpft sich die Veranlassung, der wir den *Liber de velandis virginibus* verdanken. Es fielen nämlich irgendwo Misshelligkeiten und Reibungen zwischen den Verschleierten und Unverschleierten vor. Um durch Gleichförmigkeit im äusseren Erscheinen für die Zukunft jeder Klage vorzubeugen, scheint

[1] *1 Corinth.*, 38, ed. Funk, 109.

[2] *Ep. ad Smyrn.*, 13, ed. Funk, 244; *ep. ad Polyc.*, 5, 272.

[3] Vgl. Funks Anmerkung zu Ignatius, *Ep. ad Smyrn.*, 13, 244, und Tertull., *De vel. virgg.*, 9.

[4] Tertull., a. a. O. 14 Migne, 2, 908 f. Für das Folgende ist meine Schrift: *Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche* zu befragen. In dieser Monographie habe ich zum ersten Mal versucht, auf Grund der patristischen Litteratur und der Grabdenkmale ein annähernd vollständiges Bild von den gottgeweihten Jungfrauen der Urkirche, von ihrem Stande und ihrer Lebensweise zu entwerfen.

[5] Tertull., a. a. O.

[6] Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, S. 9 u. 21.

der Bischof des betreffenden Distriktes den Jungfrauen das Tragen des Schleiers untersagt zu haben. Gegen diese ungewohnte Massregel erhebt sich Tertullian und sucht die absolute Nothwendigkeit des Schleiers zu beweisen. Es ist zu beachten, dass Tertullian da, wo er jenen Bischof apostrophirt, den Schleier « dicatum Deo habitum », das gottgeweihte Kleidungsstück nennt: « O sacrilegae manus, quae dicatum Deo habitum detrahere potuerunt! Quid peius aliquis persecutor fecisset, si hoc a virgine electum cognovisset? Denudasti puellam a capite, et tota iam virgo sibi non est: alia est facta. Exsurge igitur, veritas, exsurge, et quasi de patientia erumpe: nullam volo consuetudinem defendas... Te esse demonstra quae virgines tegis ».[1]



Fig. 15 (vgl. S. 198)

Aus der oben (S. 90) angeführten Stelle Tertullians erhellt, dass der Schleier der Bräute Christi dieselbe Form, wie derjenige der gewöhnlichen Verheirateten hatte.

Die Gelübdeablegung wurde von dem Bischof selbst vorgenommen. Um das Feierliche der Ceremonie zu erhöhen, pflegte man sie auf hohe Feste, an denen das Volk sich zahlreich zum Gottesdienste einfand, zu verlegen. Zur Zeit des hl. Ambrosius war dafür Ostern bestimmt: « Ostern ist gekommen; auf dem ganzen Erdkreise wird das Sakrament der Taufe gespendet, und empfangen die gottgeweihten Jungfrauen den Schleier ». Eine so allgemein verbreitete Praxis setzt voraus, dass sie nicht in den Tagen des Heiligen aufkam, sondern schon lange Zeit in Übung war. An diesem Feste wurde der Gottesdienst, wegen der Aufnahme der Neophyten in die Kirche, besonders feierlich begangen, was bei den Betheiligten einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen musste. Ausser Ostern finden wir als Einkleidungstag Epiphanie[2]

[1] Tertull., *De vel. virgg.*, 3, Migne, 2, 892.

[2] Vgl. Usener, *Weihnachtsfest*, S. 271 ff.

und das Fest der beiden Apostelfürsten verzeichnet.[1] Marcellina z. B., die Schwester des grossen Ambrosius, erhielt den Schleier am Feste der Epiphanie des Jahres 353 in der Vatikanischen Basilika, und zwar aus den Händen des Papstes Liberius.

Wie es sich von selbst versteht, pflegte der Bischof vor der Einkleidung eine den Umständen angemessene Ansprache, «allocutio», zu halten. Fragmente solcher Ansprachen hat uns der hl. Ambrosius überliefert; in ihnen werden an erster Stelle die Schönheit des «himmlischen Bräutigams», seine Gottheit und seine Tugenden gepriesen, damit die Jungfrau von der hohen Bedeutung der getroffenen Wahl recht durchdrungen werde. «Die beste Hochzeit hast du erwählt», sprach, um ein Beispiel anzuführen, Papst Liberius bei der Einkleidung der hl. Marcellina. «Du siehst, wie viele Menschen gekommen sind, den Geburtstag deines Bräutigams zu feiern. Er hat einst, zu einer Hochzeit geladen, Wasser in Wein verwandelt; er wird auch an dir die hochheilige Weihe der Jungfräulichkeit vollbringen... Er hat einst viertausend mit fünf Broden und zwei Fischen gespeist; mehr Gäste hat er zu deiner Hochzeit geladen, nicht um sie mit Gerstenbrod, sondern mit Himmelsbrod, mit seinem Leibe zu sättigen». Und nach einigen schönen Gedanken über die Gottheit Christi, «auf dem das Auge des himmlischen Vaters mit Wohlgefallen geruht», erfolgt die Aufforderung: «Liebe also den, welchen der Vater liebt; ehre ihn, den der Vater ehrt».[2]

Um den Jungfrauen ein passendes Vorbild für ihren schweren und opfervollen Beruf aufzustellen, wies der Bischof auf Maria hin, welche «das heilige Banner unversehrter Jungfräulichkeit Christo zu Ehren aufgepflanzt hat».[3] Maria galt von jeher als die Lehrerin der Jungfräulichkeit, an ihr sollten sich die Schülerinnen bilden. So verlangt es Ambrosius, welcher im zweiten Buche seiner Schrift *De virginibus* ein Bild von dem Leben Mariae entwirft; und nachdem er mit steter Rücksichtnahme auf seinen praktischen Zweck, Jungfrauen zu unterweisen, die Vorzüge und Tugenden der Mutter Gottes geschildert, schliesst er: «Maria ist ein Spiegel der Jungfrauschaft; das Leben der Einen ist eine Schule für Alle».[4]

Ein unschätzbares Bild der Katakombe der hl. Priscilla veranschaulicht uns in schlichter Weise die Übergabe des Schleiers an eine gottgeweihte Jungfrau.[5] Es ist in der Lunette der Hinterwand der Kammer V, auf zweischichtigem Stuck, gemalt und stammt aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Um das aus zwei Gruppen bestehende Gemälde geschickt dem Raume anzupassen, theilte der Künstler es durch eine Einzelfigur, welche daneben zu malen war, und stellte die Gruppen als Gegenstücke einander gegenüber.[6] Durch dieses der Symmetrie gebrachte Opfer hat

[1] Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, S. 14.

[2] Ambros., *De virgg.*, 3, 1, Migne 16, 219 ff.

[3] Ambros., *De instit. virg.*, 5, Migne 16, 314.

[4] Ambros., *De virgg.*, 2, 2 Migne 208 ff.

[5] Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, Taf. I, und unsere Taff. 79-81.

[6] Das Gleiche that der Künstler, von welchem die Fresken des Arkosols der Carvilia Lucina herrühren: in der Lunette (Taf. 106, 1) sind die zwei zusammengehörigen Jonasbilder durch die Gruppe des betenden Daniel, welcher neben sie darzustellen war, getrennt. Noch beachtenswerther sind jene Fresken des Sündenfalles, auf welchen zwischen Adam und Eva einmal der ruhende Jonas und zweimal der Gichtbrüchige gemalt wurde. Hierhin gehört endlich auch das Bild der Unterredung Christi mit der Samariterin

er zwar den Raum schön ausgefüllt, den Sinn der Darstellung aber nicht unerheblich getrübt. In der Mitte befindet sich eine ungewöhnlich grosse, weibliche Gestalt, — als Hauptfigur offenbar diejenige, welche in dem Grabe darunter bestattet war.[1] Sie ist als Selige aufgefasst, da ihre Arme zum Gebete ausgebreitet sind;[2] ihre reiche Gewandung besteht in weissen Schuhen, weisser Untertunika, Purpurdalmatik und weissem mit Purpurstreifen und Fransen verziertem Schleier.

Die beiden Gruppen neben der Orans sind, der Form des Feldes entsprechend, in einem viel kleineren Verhältniss gehalten; um den soeben gerügten Fehler des Künstlers gut zu machen, haben wir sie uns mehr im Hintergrunde zu denken. Links[3] sitzt auf einer Kathedra ein bärtiger Greis, der Bischof, mit der Ärmeltunika und der mit einer Kapuze versehenen Paenula bekleidet; er hat die rechte Hand fast wagerecht erhoben und den Zeigefinger zum Gestus des Zeigens ausgestreckt. Er spricht zu einer Unverschleierten, welche neben ihm steht und in den Händen eine offene Schriftrolle hält: sie stellt die noch unverschleierte Jungfrau dar, wie sie bereit ist, die Formel des Gelübdes von der Rolle abzulesen. Gleich der Orans in der Mitte trägt sie Schuhe, eine weisse Untertunika und eine Dalmatik, die aber dunkelgelb und mit dem einfachen Purpurklavus verziert ist. Hinter ihr und zum Theil verdeckt, daher untergeordneten Ranges, steht ein mit Schuhen und einer grünlichen Tunika bekleideter junger Mann, welcher in den Händen ein längliches Stück Tuch hält. Dasselbe ist weiss und mit zwei Purpurstreifen versehen, von denen der linke nach unten zu in der Dalmatik der Unverschleierten sich verliert. Da der junge Mann kein Obergewand, sondern nur die grüne Tunika trägt, so ist damit ausgeschlossen, dass der weisse Tuchstreifen, wie bisweilen behauptet wurde, zu seiner Gewandung gehöre. Ich kann in ihm auch nicht eine Tunika erkennen, wie ich es bei meiner ersten Publikation des Freskos angenommen habe.[4] Denn auf allen mir nachträglich bekannt gewordenen Monumenten, welche tunikahaltende Persönlichkeiten abbilden, herrscht darin Übereinstimmung, dass die Tunika mit der Halsöffnung nach oben gekehrt ist und dass die Ärmel angegeben sind.[5] In dieser Weise würde man solche Gestalten auch heute noch malen, während auf unserem Fresko, dem allgemeinen Brauch entgegen, die Halsöffnung nach unten gekehrt und die Ärmel bloss durch einen weissen Einschnitt angegeben wären. Der Einschnitt soll indess wohl nur eine Falte andeuten; und die «Halsöffnung» ist ein weisser Farbenschmiss, den der Künstler angebracht hat, um den Tuchstreifen sowohl unten abzuschliessen als auch von dem bräunlichen Fleischton des Beines und der grünen Tunika dessen, der ihn hält, abzuheben. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als in dem oblongen

in der Kammer III der Domitillakatakombe: dort steht die Frau links, der Heiland rechts, und zwischen beiden vollzieht sich das Wunder der Brodvermehrung. Vgl. darüber S. 61.

[1] Taf. 80.

[2] Siehe darüber unten § 116.

[3] Taf. 79.

[4] Über die Standestunika der Jungfrauen siehe meine *Gottgew. Jungfrauen*, S. 15 ff.; sichere Erwähnung geschieht ihrer erst bei Schriftstellern des 4. und der folgenden Jahrhunderte.

[5] Garrucci, *Storia*, III, Taf. 201, 3; V, Taff. 334, 2; 372, 2; 381, 2; Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*, Taf. 18, 3.

Stück Tuch einen weissen, mit den üblichen Streifen verzierten Schleier, und in dem Jünglinge einen an der Einkleidung betheiligten Diakon zu erblicken. Der Bischof nimmt die Ceremonie, wie alle liturgischen Handlungen, auf der Kathedra sitzend vor, wogegen der Diakon, entsprechend seiner Bestimmung als Diener, steht, des Augenblicks gewärtig, wo er den Schleier dem Bischofe zu überreichen hat, damit dieser ihn der Jungfrau aufsetze. Der Bischof hält die Ansprache; der Gestus seiner ausgestreckten Hand, welchem auch sein Blick folgt, richtet sich nach der Seite hin, wo wir Maria mit dem göttlichen Kinde auf dem Schosse[1] sehen. Es scheint, als wollte er durch seine Geberde der einzukleidenden Jungfrau sagen: «Hanc imitare, filia!», «diese nimm dir, Tochter, in deinem neuen Stande zum Vorbild!»[2] Maria sitzt auf der gewohnten Kathedra und hält mit beiden Händen das nackte Jesukind; sie ist, wie auf mehreren andern Fresken, unverschleiert und nur mit Schuhen und der losen Ärmeltunika, welche der schmale Klavus ziert, bekleidet. In ihrer äusseren Erscheinung nähert sie sich am meisten der Madonna von den zwei Magiern in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus;[3] das Kind erinnert an das der priscillianischen Madonna mit Isaias.[4]

Die Orans in der Mitte ist, wie bemerkt, die Verstorbene, deren irdische Hülle in dem unter der Malerei befindlichen Grabe beigesetzt wurde; sie ist das Bild der virgo velata, welche, um den Ausdruck einer Inschrift aus Vercellae zu gebrauchen, «mit dem heiligen Schleier auf dem Haupte in den Himmel eingegangen ist».[5] In passender Weise wurde an ihrem Grabe jene Scene vergegenwärtigt, welche die entscheidende in ihrem Leben war, nämlich ihre Einkleidung zur Jungfrau.

Das Fresko ist nur um ein halbes Jahrhundert jünger, als der Traktat *De velandis virginibus*, in welchem Tertullian von den gottgeweihten Jungfrauen mit solchem Nachdruck das Tragen des Schleiers fordert. Obgleich es eine Scene schildert, die sich alljährlich oft, sehr oft in der Kirche abgespielt hat, so ist es unter den coemeterialen Fresken ein Unikum geblieben. Wie wir schon einmal betont haben und weiter unten noch ausführen werden, lag es nicht im Geiste der altchristlichen Grabmalerei, Episoden aus dem irdischen Leben des Verstorbenen, selbst nicht solche religiöser Natur, vorzuführen. Dieser ablehnenden Richtung ist es zuzuschreiben, dass wir z. B. nicht ein einziges Bild einer Bischofs- oder Priesterweihe besitzen. Dass man bei unserer Verstorbenen eine Ausnahme gemacht und sie in dem Moment, wo sie sich Gott zum Opfer bringt, dargestellt hat, erhöht den Werth des Bildes. Wir sind demnach nicht zu weit gegangen, wenn wir es oben als unschätzbar bezeichnet haben: es ist unschätzbar, weil es eine liturgische Handlung vergegenwärtigt und weil es das einzige in seiner Art ist. Neben dem Inhalt verdient auch die künstlerische Seite desselben unsere Beachtung und Anerkennung; es gehört unstreitig zu den schönsten in den Katakomben Roms. Da es überdies sehr gut erhalten ist, so haben wir es für noth-

[1] Taf. 81.
[2] Ambros., *De instit. virg.*, 14, Migne 16, 326.
[3] Taf. 60.
[4] Taf. 22.
[5] Vgl. darüber Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*, S. 21 u. 39.

wendig erachtet, von den beiden Gruppen und von der Orans besondere Kopien, anfertigen zu lassen und, im Interesse der Deutlichkeit, jeder eine eigene Tafel zuzuweisen. Von einer Kopie der ganzen Komposition glaubten wir dagegen absehen zu dürfen, weil wir eine solche bereits in unserer Schrift über die gottgeweihten Jungfrauen gebracht haben.

Bei allen Vorzügen zeigt das Fresko in der reichen Ornamentik der Gewandung bereits die Anzeichen des beginnenden Verfalles.[1] Aus diesem Grunde ist seine Entstehung in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts anzusetzen.

§ 64. Maria als Orans und mit dem Jesukinde auf einem Fresko des coemeterium maius.

Auf S. 471 seiner *Roma Sotterranea* veröffentlicht Bosio aus der «ostrianischen» Nekropole Fresken, welche ein ganz besonderes Interesse bieten. Die Figuren, alle in Brustbildformat, bilden den Schmuck des Arkosols der Kammer V. In der Mitte des Bogens sehen wir das Medaillon des jugendlichen Christus, links eine Matrone und rechts einen Mann, beide mit zum Gebete erhobenen und ausgebreiteten Armen; die Lunette füllt, zwischen zwei einander zugewendeten Monogrammen Christi, eine betende Frau, vor der ein Knabe, welcher nicht betet, gemalt ist. Über die Bedeutung der letzteren Gruppe herrscht bei Bosio kein Zweifel; die erklärende Unterschrift, die nicht präciser abgefasst sein könnte, lautet: «Die glorreiche Jungfrau im Gebete und mit Christus unserem Herrn auf dem Schosse, wie die zwei Zeichen des ☧ bezeugen, die auf beiden Seiten stehen». Diese Auslegung blieb nicht unbestritten. Schon Bottari «glaubte nicht denjenigen verurtheilen zu sollen, der sich nicht zu der Ansicht Bosio's bekennen würde». Es sei, meint er, sicher «nicht unwahrscheinlich, dass die Frau die Stifterin der Malerei, und das Kind einen Sohn von ihr... darstelle».[2] Bottari's Deutung wurde in neuerer Zeit besonders in Deutschland verfochten. Die Mehrzahl der Archäologen hielt es jedoch mit Bosio; de Rossi selbst nahm das Fresko in seine Sammlung der *Madonnenbildnisse aus den Katakomben* auf und veröffentlichte es in einer farbigen Kopie. Seine Ansicht, dass es sich um eine Darstellung der Mutter Gottes handle, stützt der Meister auf drei Gründe: er beruft sich zunächst auf die beiden Monogramme, denen er eine auf Christus hinweisende Bedeutung zuschreibt, ferner auf die Haltung des Kindes, dessen Arme nicht, wie die der Mutter, zum Gebete ausgebreitet seien, und dann auf die formelle Fassung der Gruppe, welche in der byzantinischen Kunst für Madonnendarstellungen angenommen worden sei.

[1] Vgl. oben S. 132.

[2] Bottari, *R. S.*, III, S. 83.

Als ich vor zwölf Jahren meine Schrift über den *Cyklus christologischer Gemälde* veröffentlichte, erschienen mir diese Gründe nicht stichhaltig; ich schloss meine Besprechung des fraglichen Bildes mit den Worten: «So lange also die Monumente selbst nicht deutlichere Paralleldarstellungen an die Hand liefern, kann ich die Orans nicht anders als wie die übrigen Oranten erklären».[1] Die Beweiskraft der von de Rossi vorgebrachten Gründe ist seitdem nicht grösser geworden; wohl aber haben sich, bei meinem weiteren Studium, die erforderlichen Parallelen eingestellt, und diese reden mit solcher Deutlichkeit, dass ich mich genöthigt gesehen habe, meine frühere Ansicht aufzugeben. Die Parallelen sind uns in den neun[2] Brustbildern Christi geboten, welche sich an den Gräbern verschiedener Katakomben finden; eines derselben wurde von Boldetti zerstört, die übrigen sind erhalten und, mit Ausnahme von zweien, bekannt. Alle stammen, wie unsere Malerei, aus dem 4. Jahrhundert; worauf es aber hier besonders ankommt, ist die Thatsache, dass in allen neun Fällen, ausser der Büste Christi, wenigstens noch ein anderes Bild an der betreffenden Grabstätte existirt, welches den Heiland irgendwie zum Gegenstande hat. Der besseren Übersicht halber wollen wir die einzelnen Beispiele hier anführen.

1. in der Kammer IV in Santa Domitilla sehen wir, ausser der Büste Christi, die Auferweckung des Lazarus und Orpheus; 2. in dem Arkosol daneben die Brodvermehrung und die Auferweckung des Lazarus;[3] 3. in der Krypta der Magier derselben Katakombe Christus zwischen den Aposteln, die Anbetung der Magier und die Auferweckung des Lazarus; 4. in der Krypta des Diogenes, ebenda, die Auferweckung des Lazarus; 5. in der Basilika der hll. Markus und Marcellianus die Brodvermehrung; 6. in einem Arkosol der liberianischen Region in San Callisto Christus als Richter von Verstorbenen; 7. in einer Kammer der Soteriskatakombe die Auferweckung des Lazarus; 8. in dem Arkosol einer Kammer von San Sebastiano Christus in der Krippe zwischen den beiden Thieren; 9. in dem Arkosol der Celerina in Pretestato das Monogramm Christi zwischen zwei Tauben.[4] Diese regelmässig sich wiederholende Erscheinung ist in unserer Frage von entscheidender Bedeutung; denn wenn die Büste Christi an neun Grabstätten niemals allein auftritt, sondern stets von einer oder mehreren andern Darstellungen des Heilandes begleitet ist, so sind wir genöthigt, auch für die zehnte Grabstätte, nämlich für unser Arkosol, die Existenz einer solchen Darstellung anzunehmen; diese kann aber keine andere als das Lunettenbild sein: wir haben somit in der betenden Frau die Mutter Gottes, in dem Knaben Christus zu erkennen.

Das durch Induktion gewonnene Resultat erschliesst uns nun das richtige Verständniss der Gruppe an sich wie in ihrem Verhältniss zu den übrigen Gemälden des Arkosols. Jetzt, nachdem es feststeht, dass in der Lunette Maria und der Jesuknabe

[1] *Cyklus,* S. 48.

[2] Es versteht sich von selbst, dass hier nur die aus der Zeit der Bestattung stammenden Fresken heranzuziehen sind.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 267; Aringhi, *R. S.* I S. 575; Bottari, *R. S.* II Taf. 77; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 33, 2, und unsere Taf. 228, 3 u. 4.

[4] Taff. 181, 1; 251.

gemalt sind, erklärt sich die Anwesenheit der Monogramme Christi bei dieser Gruppe, erklärt sich ganz besonders die Abwesenheit derselben bei den Gestalten der zwei Betenden, welche im Bogen gemalt sind und die in dem Arkosol beigesetzten Verstorbenen vorstellen. Hätten die Monogramme den Zweck, darauf hinzuweisen, dass die « Verstorbenen in Christo leben », so durften sie, aus dem gleichen Grunde, auch bei den zwei im Bogen angebrachten Oranten nicht fehlen; dass der Künstler sie trotzdem hier auslassen konnte, wo er sie doch bei der Madonnengruppe angebracht hat, ist ein Fingerzeig, dass durch die Monogramme die Persönlichkeit des Kindes und damit zugleich auch die der Mutter bestimmt werden sollte. Jetzt erklärt sich weiter, warum der Knabe nicht betet und warum er als auf dem Schosse sitzend aufgefasst ist; wäre er ein einfacher Verstorbener, so hätte der Künstler ihn wahrscheinlich als Orans und sicher neben die Mutter gemalt.[1]

Die Fresken des Arkosols bringen im Bilde zum Ausdruck, was die oft citirte Inschrift des Gentianus in Worten sagt.[2] In dieser Inschrift wenden sich die Hinterbliebenen an den Verstorbenen, dass er « in seinen Gebeten für sie bitten möge; denn sie wüssten, dass er bei Christus sei »: « et in orationi(bu)s tuis roges pro nobis quia scimus te in ☧ ». Christus ist hier zweimal dargestellt: im Bogen als Jüngling mit dem Nazarenerhaar, in der Lunette als Knabe auf dem Schosse seiner heiligen Mutter. Letztere ist gleichfalls als Orante geschildert; also auch ihr gilt die Bitte: « in deinen Gebeten bitte für uns; denn wir wissen, dass du bei Christus bist! » Wie wir später sehen werden, sind es in der alten Epigraphik immer nur die verstorbenen Angehörigen, denen sich die Hinterbliebenen in das Gebet empfehlen, und welche eben deshalb in der coemeterialen Kunst als Oranten abgebildet wurden; hier ist es zum ersten Mal, dass auch Maria als Betende, also als solche erscheint, die bei Gott für Lebende Fürsprache einlegen soll. Bei allem Werth, den die Malerei für den Marienkult im Alterthum hat, darf sie uns nicht sonderlich überraschen; gibt ja doch schon der hl. Irenäus, also mehr als hundert Jahre früher, der Mutter Gottes den Titel « advocata », Sachwalterin.[3]

Obgleich das Bild der Madonna mit dem Jesuknaben unzählige Male veröffentlicht wurde, konnte ich eine so wichtige Darstellung von meinem Werke nicht ausschliessen und fertigte von ihr schon vor längerer Zeit eine neue Kopie an, welche auf Taf. 163, 2 wiedergegeben ist; sie sollte, zusammen mit den drei übrigen Fresken des Arkosols, eine Tafel ausmachen. Da die beiden im Bogen gemalten Oranten stellenweise mit einer stalaktitartigen Kruste bedeckt waren, so unterzog ich sie im Mai des Jahres 1900 einer Waschung mit verdünnter Säure. Die Arbeit war infolge der unbequemen Stellung, in der ich sie — knieend — vornehmen musste, wie auch wegen der harten Kruste so schwierig, dass ich genöthigt war, mich mit einer oberflächlichen Reinigung zu begnügen. Schliesslich war von dem Präparat noch ein reichliches Quantum

[1] Vgl. Taff. 90, 2; 212 u. 243, 2. In zwei weiteren Fällen (Taf. 21, 2; Bosio *R. S.* S. 279; Garrucci, *Storia* II Taf. 35, 2 und meine *Alte Kopien* Taf. XIII, 1 S. 24 f.) steht das betende Kind neben dem Vater.

[2] Wilpert, *Cyklus*, Taf. 9, 4.

[3] *Contra haeres.*, 5, 19, Migne 7, 1175.

übrig. Statt es auszugiessen, wollte ich es lieber zu einer Reinigung der Madonnengruppe verwenden, welche ebenfalls stellenweise überkrustet und obendrein noch durch allerlei Flecke entstellt war. Schon nach den ersten Waschungen erkannte ich, dass die Kruste einen geringeren Widerstand als bei den Bildern im Bogen bot; ich sah ausserdem, dass die Züge der Madonna mit jeder neuen Waschung zu ihren Gunsten sich veränderten. Wiewohl ich auch bei dieser Arbeit knieen musste, so ruhte ich nicht eher, bis der Kopf der Madonna und des Kindes vollständig oder fast vollständig und das Übrige der beiden Figuren in der Hauptsache gereinigt war. Meine Mühe wurde reichlich belohnt; die Taff. 207 ff. zeigen, dass ich den am sorgfältigsten ausgearbeiteten Madonnenkopf, der in den Katakomben gemalt ist, sozusagen wieder ins Dasein zurückgerufen und der wissenschaftlichen Forschung zugeführt habe. Von der mit Cement ausgefüllten Bruchstelle abgesehen, ist das Gemälde vollständig erhalten; der darunter befindliche loculus wurde nämlich nicht später ausgebrochen, wie man bisher zu behaupten pflegte, sondern gehört zu der ursprünglichen Anlage. Der Künstler hat hier und bei den drei übrigen Figuren des Arkosols das Brustbildformat gewählt, um grössere Köpfe malen zu können; die meiste Mühe verwendete er sichtlich auf die Gestalt der Mutter Gottes, welche besser als die andern ausgeführt ist und im Verhältniss zu der im Bogen abgebildeten Matrone eine viel reichere Gewandung und einen kostbareren Schmuck trägt. Unsere Doppeltafel 208-209 bringt das Mittelstück in drei Viertel-Grösse des Originals, Taf. 207 die ganze Gruppe. Ein Vergleich der Tafeln mit den veröffentlichten Kopien ergibt, dass letztere insgesammt völlig unbrauchbar sind. Zur Kennzeichnung dieser Kopien mag genügen, dass diejenige Liells,[1] welche unter ihnen als die getreueste gelten konnte, dem Original gegenüber sich jetzt wie eine Karrikatur ausnimmt.[2]

Sonderbarer Weise hat kein einziger von den Gelehrten, die das Fresko besprochen haben, die Gewänder der Jungfrau verstanden; alle sagen, dass sie mit Schleier, Tunika und einem weiten Mantel bekleidet sei, während sie in Wirklichkeit nur einen zarten durchsichtigen Schleier und die breitärmelige Dalmatik trägt. Der Schleier ist bläulich weiss, die Dalmatik dunkelgelb und an den Ärmeln wie an der Brust mit breiten Streifen von tiefblauen, fast schwarzem Purpur verziert. Die Tunika des Knaben ist von brauner Farbe und hatte an den Achseln runde Segmente von gleichfalls dunklem Purpur; sie zeigt bereits den dreieckigen Halsausschnitt. An die nachkonstantinische Zeit mahnt auch der reiche Schmuck, mit dem die Jungfrau versehen ist: um den Hals hat sie ein aus Perlen und Edelsteinen bestehendes Halsband, und an den Ohren hängen zwei grosse Perlen. In solcher Weise pflegten die Künstler der letzten Periode der Katakomben den weiblichen Theil der himmlischen Bewohner auszustatten. Diese aus dem Orient nach Rom verpflanzte Liebe zur Pracht steigerte sich immer mehr, bis sie in der byzantinischen Kunst in eine wahre Prunksucht ausartete: seit der Zeit Justinians stehen die Darstellungen der Mutter Gottes hinsichtlich

[1] *Mariendarstellungen*, Taf. VI.

[2] De Rossi's Kopist hat alle Farben verfehlt.

des Reichthums der äusseren Ausstattung den Kaiserinnen in nichts nach. Wie schon andere bemerkt haben, ist unser Bild das älteste von denen, die später in der byzantinischen Kunst so sehr beliebt wurden. Sprechen so alle Anzeichen für die nachkonstantinische Zeit des Freskos, so möchten wir bei seiner Datirung, in Anbetracht der künstlerischen Ausführung der Madonna die Mitte des 4. Jahrhunderts nicht überschreiten. Hiermit harmonirt auch der Umstand, dass die im Bogen gemalte Büste des Heilandes noch des Nimbus entbehrt. Daher ist als Entstehungszeit desselben etwa die Mitte des angegebenen Jahrhunderts anzunehmen.[1]

Wir haben eine grössere Anzahl Malereien besprochen, welche die hl. Jungfrau mit ihrem göttlichen Sohne vorführen. Sie umspannen den Zeitraum von dem Anfang des 2. bis zum Ende des 4. Jahrhunderts. Die Hauptfigur auf ihnen ist natürlich immer Christus, mag er auch, wie es meistens der Fall ist, als unmündiges Kind auf dem Schosse seiner Mutter erscheinen: ihm gebührt die Anbetung der Weisen; er ist es, den Isaias in seinen Prophezien verherrlicht; er ist der von Balaam geweissagte Stern aus Jakob und um seinetwillen wird Bethlehem von Michäas glücklich gepriesen. Anderseits lässt sich nicht in Abrede stellen, dass auch Maria eine hervorragende Rolle spielt. Dieses gilt besonders von den zwei zuerst und den beiden zuletzt besprochenen Gemälden:[2] dort wird sie als die jungfräuliche Mutter Gottes, hier als das Vorbild der gottgeweihten Jungfrauen und als Fürbitterin derer, welche die Verstorbenen auf der Erde zurückgelassen haben, hingestellt. Die vier genannten Bilder vereinigen also die grossen Privilegien, mit denen die Vorsehung die Mutter Gottes ausgezeichnet hat; besser als es in irgend einem der schriftlichen Denkmäler aus den Jahrhunderten der Verfolgungen geschieht, charakterisiren sie mit wenigen, aber kräftigen Zügen die Stellung Mariae in der Kirche der ersten Jahrhunderte und zeigen, dass dieselbe im Wesentlichen schon damals die gleiche wie in den späteren Zeiten war.

II.

Jesus Christus als Wunderthäter.

Mit Ausnahme der Fresken, auf denen Christus als Guter Hirt, Richter und Lehrer geschildert ist, sind es vor allem die Darstellungen von Wundern, in denen er als Erwachsener auftritt. Wenn wir nach dem Grunde fragen, warum gerade diese an den Gräbern so häufig angebracht wurden, so finden wir die Antwort schon in der Heiligen Schrift. Der Heiland selbst berief sich, zum Beweise seiner Gottheit, den Jüngern gegenüber auf die von ihm gewirkten Wunder: «Glaubet ihr nicht, dass

[1] Vgl. darüber auch S. 133.

[2] Taff. 22; 83, 1. u. 81; 207 ff.

ich im Vater bin und der Vater in mir ist? Wenn nicht, so glaubet mir doch um der Werke willen».[1] Denn «die Werke, welche ich im Namen meines Vaters wirke, diese geben Zeugniss von mir».[2] Durch die Wunder hat Christus thatsächlich bewiesen, dass er über der natürlichen Ordnung der Dinge stehe, dass er der Herr und Beherrscher der Natur, mit einem Worte dass er Gott ist: «Ipsa Deum virtus factorum et mira loquuntur», sagt Prudentius.[3] Der Glaube an seine Gottheit ist es auch, welchen der Heiland bei den meisten Wunderwirkungen fordert oder nachdrücklich betont. Bevor er die Auferweckung des Lazarus vollzog, veranlasste er Martha, die Schwester des Verstorbenen, zu dem Bekenntniss: «Ja, Herr! ich glaube, dass du Christus, der Sohn des lebendigen Gottes bist, der in diese Welt gekommen ist».[4] Von der Heilung des Gichtbrüchigen und der Haemorrhoissa versichert er, dass er sie zur Belohnung des Glaubens an ihn gewirkt habe: «Tochter», sagte er zur Frau, «sei getrost! dein Glaube hat dir geholfen»;[5] und den Gichtbrüchigen heilte er, da er «den Glauben» derer «sah», die den Kranken durch das Dach herabgelassen hatten.[6] Der Aussätzige ferner hatte seinen Glauben an Christus dadurch bekundet, dass er ihn anbetete und auf sein Antlitz vor ihm niederfiel.[7] Der Blindgeborene endlich wurde sehend gemacht, weil «die Werke Gottes an ihm offenbar werden sollten»: Christus schenkte ihm mit dem leiblichen Auge auch das geistige, den Glauben. Denn als er sich ihm später als den Sohn Gottes zu erkennen gab, da «fiel» der Geheilte «nieder» und betete ihn an.[8] Wenn also die Christen die eine oder die andere dieser Heilungen oder Auferweckungen an ihren Gräbern malen liessen, so brachten sie dadurch, sich gewissermassen mit dem Geheilten oder Auferweckten identificirend, ihren Glauben an die Gottheit Christi und die Bitte um einen analogen Machterweis im Bilde zum Ausdruck; denn Er «hat die Gewalt über Tod und Leben in seiner Hand»[9] und «kann auch sie vom Tode zum ewigen Leben erwecken». Wie sehr sich diese Gedanken mit den Anschauungen der Alten decken, beweist das Epitaph, welches Damasus für seine eigene Grabstätte verfasst hat:

QVI GRADIENS PELAGI FLVCTVS COMPRESSIT AMAROS
VIVERE QVI PRAESTAT MORIENTIA SEMINA TERRAE
SOLVERE QVI POTVIT LETALIA VINCVLA MORTIS
POST TENEBRAS FRATREM POST TERTIA LVMINA SOLIS
AD SVPEROS ITERVM MARTHAE DONARE SORORI
POST CINERES DAMASVM FACIET QVIA SVRGERE CREDO[10]

[1] Joh., 14, 11 f.
[2] Joh., 10, 25.
[3] *Apoth.*, 649; Migne 59, 975.
[4] Joh., 11, 27.
[5] Matth., 9, 22; Mark., 5, 25 ff.; Luk., 8, 42 ff.
[6] Matth., 6, 1 ff.; Mark., 2, 3 ff.; Luk., 5, 18 ff.
[7] Matth., 8, 2 ff.; Mark., 1, 40 ff.; Luk., 5, 12 ff.
[8] Joh., 9, 38; Mark., 8, 22 ff. Zu dem blinden Bartimäus sagte der Heiland: «Geh hin, dein Glaube hat dir geholfen» (Mark., 10, 52); und zu dem blinden Bettler: «Sei sehend! dein Glaube hat dir geholfen» (Luk., 18, 42).
[9] *De resurr. mort.*, 372 ff., inter opp. Cypr., ed. Hartel, III, 324: Cuncti Dominum cognoscite verum, Qui solus animam faciat contendere lucem Eandemque potest in tartara trudere poenae Et cui cuncta patet vitae mortisque potestas.
[10] Ihm, *Damasi epigrammata*, S. 13, n. 9.

«Der über die bitteren Wogen des Meeres dahinschritt, der dem abgestorbenen Saamenkorn in der Furche neues Leben verleiht, der (Lazarus) die Todesbande lösen und ihn aus dem finsteren Grabe, wo er drei Tage gelegen, der Schwester Martha wiedergeben konnte: dieser wird, das ist mein fester Glaube, auch mich Damasus aus dem Staube zum ewigen Leben erwecken».

Mit dieser Grabinschrift verdient der bekannte Passus der *Constitutiones apostolicae* (5, 7. Migne 1, 843), welcher inhaltlich mit ihr verwandt ist, zusammengestellt zu werden: « Ferner glauben wir an eine Auferstehung, und zwar auf Grund der Auferstehung des Herrn. Denn Er ist es, welcher den Lazarus drei Tage nach der Bestattung zum Leben zurückrief, der des Jairus Töchterchen und den Sohn der Witwe von den Todten auferweckte, und der selbst, gemäss der Anordnung des Vaters, nach drei Tagen wieder auferstand und dadurch das Pfand unserer Auferstehung geworden ist. Er, der Jonas nach drei Tagen lebendig und unversehrt aus dem Leibe des Meerungeheuers und die drei Jünglinge aus dem Feuerofen zu Babylon und Daniel aus dem Rachen der Löwen herausführte, Er wird auch uns dem Tode zu entreissen vermögen». In den zwei folgenden Absätzen erwähnt der Verfaser noch die Heilungen des Gichtbrüchigên, der verdorrten Hand und des Blindgeborenen, ferner die Vermehrung der Brode und Fische, die Verwandlung des Wassers in Wein und die Herbeischaffung des Stater aus dem Maule des Fisches, und beide Male wird ein Hinweis auf die Auferstehung eingeschoben: ὁ αὐτὸς καὶ ἡμᾶς ἀνεγερεῖ — ὁ αὐτὸς καὶ τοὺς νεκροὺς ἀνεγερεῖ. Lange vor Damasus und den apostolischen Konstitutionen schrieb der hl. Irenäus: «Wer die Heilung verleiht, kann auch das Leben verleihen; und wer das Leben gibt, der gibt seinem Geschöpfe auch die Unsterblichkeit».[1] Älter noch ist das Zeugniss des hl. Justinus M., welcher als den Zweck der neutestamentlichen Wunderthaten den Glauben an Christus hinstellt und mit diesem Glauben die Bürgschaft der Auferstehung zur ewigen Seligkeit verbindet:... Χριστὸς, ὃς καὶ ἐν τῷ γένει ὑμῶν πέφανται καὶ τοὺς ἐκ γενετῆς καὶ κατὰ τὴν σάρκα πηροὺς καὶ κωφοὺς καὶ χωλοὺς ἰάσατο, τὸν μὲν ἅλλεσθαι, τὸν δὲ καὶ ἀκούειν, τὸν δὲ καὶ ὁρᾶν τῷ λόγῳ αὐτου ποιήσας καὶ νεκροὺς δὲ ἀναστήσας καὶ ζῆν ποιήσας... αὐτὸς δὲ καὶ ταὐτα ἐποίει πείθων καὶ τοὺς ἐπ'αὐτὸν πιστεύειν μέλλοντας, ὅτι κ'ἄν τις, ἐν λώβῃ τινὶ σώματος ὑπάρχων, φύλαξ των παραδεδομένων ὑπ' αὐτου διδαγμάτων ὑπάρξῃ, ὁλόκληρον αὐτὸν ἐν τῇ δευτέρᾳ αὐτου παρουσίᾳ μετὰ τοῦ καὶ ἀθάνατον καὶ ἄφθαρτον καὶ ἀλύπητον ποιῆσαι ἀναστήσει.[2]

Von den Gemälden, welche Darstellungen von Wundern vergegenwärtigen, verweisen wir diejenigen des Speise- und Weinwunders in das fünfzehnte, und die der Todtenerweckungen in das sechzehnte Kapitel; somit bleiben uns hier nur die Scenen der Heilungen zu besprechen übrig.

[1] *Contra haeres.*, 5, 12, 6, Migne 7, 1156: «Qui igitur curationem confert, hic et vitam; et qui vitam, hic et incorruptela circumdat plasma suum».

[2] *Dial. cum Tryph.*, c. 69, ed. Maur. 176. Weitere Stellen hat V. Schultze in seinen *Studien*, S. 15 ff. vereinigt.

§ 65. Die Heilung der Blutflüssigen.

Die Heilung der Blutflüssigen wird von den drei ersten Evangelisten in einer der Hauptsache nach gleichen Weise erzählt. Jesus war im Begriff, sich zu dem Synagogenvorsteher Jairus zu begeben, um dessen Töchterlein zum Leben zu erwecken. Eine Menge Volkes folgte ihm nach. «Und siehe, ein Weib, das seit zwölf Jahren am Blutflusse litt, trat von hinten hinzu und berührte den Saum seines Kleides; denn sie sprach bei sich selbst: Wenn ich nur sein Kleid berühre, so werde ich gesund. Jesus aber wandte sich um, sah sie, und sprach: Tochter sei getrost, dein Glaube hat dir geholfen. Und das Weib ward gesund von derselben Stunde an».[1] Die Gemälde, welche dieses Wunder darstellen, sind dem biblischen Wortlaut gemäss entworfen: die Frau hat sich auf ein oder beide Kniee niedergelassen und berührt mit der rechten Hand den Saum des Gewandes Christi; dieser ist in ausschreitender Stellung und wie er sich nach der Frau umwendet aufgefasst. Die Darstellungen der Haemorrhoissa gehören zu den selteneren; von den zweien, die bekannt sind, ist die eine in der Passionskrypta der Katakombe des Prätextat,[2] die andere auf der Eingangswand der Kammer 54 in Santi Pietro e Marcellino, rechts vom Eintretenden, gemalt.[3] Jene stammt aus der ersten Hälfte des 2., diese aus der Mitte des 3. Jahrhunderts. Während der Künstler des älteren Bildes, in einer grösseren Anlehnung an den heiligen Text, zwei Apostel die den Heiland begleiten, in seine Komposition aufnahm, sind auf dem späteren Fresko nur die beiden Hauptfiguren, Christus und die Haemorrhoissa, abgebildet; letztere ist eine von den wenigen Figuren, welche sich mit der Palla den Kopf verhüllen.[4]

Zwei weitere Fresken, aus der zweiten Hälfte des 3. und der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts, bringe ich auf Taff. 98 u. 130 zum ersten Male zur Veröffentlichung. Sie befinden sich beide in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Das ältere und zugleich auch das besser erhaltene ist auf der Eingangswand der Kammer des Orpheus gemalt. Die Komposition schliesst sich an diejenige der Kammer 54 an. Christus, eine richtig gezeichnete Gestalt, hat die Rechte zum Redegestus erhoben und hält in der Linken unthätig die Ruthe. Die Frau berührt den Zipfel seines Palliums, das mit dem Buchstaben I verziert ist; ihre Gewandung ist die mit dem Klavus versehene, ungegürtete Tunika und eine eng anliegende Haube, unter welcher einige Haarlocken hervorkommen. Es ist dem Künstler gelungen, sie in ihrem Gesichtsausdruck als alte Frau zu schildern.[5] Das andere Fresko bildet einen Theil der Deckendekoration der Krypta 37 A. Leider ist es ganz mit Flecken überzogen und stellenweise mit dem Stuck zerstört. Es gleicht, von der Haltung der Rechten Christi abge-

[1] Matth., 9, 20 ff. Vgl. Mark., 5, 25 ff.; Luk., 8, 42 ff.

[2] Taf. 20.

[3] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I, 2; IV, 2.

[4] Vgl. darüber S. 89 f.

[5] Taf. 99, 1.

sehen, dem soeben beschriebenen in einem solchen Grade, dass man annehmen darf, dass beide nach derselben Vorlage angefertigt wurden.

Unter den vier Darstellungen des Wunders ist die älteste ohne Zweifel die am besten gelungene. Als P. Marchi und Perret sie abzeichnen liessen, war sie ganz erhalten; später fiel ein Theil des Stuckes mit der oberen Hälfte der Figur Christi herab und wurde fortgeschleppt oder ging durch Fahrlässigkeit zu Grunde; ich habe kein Fragment mehr in der Kapelle vorgefunden. Die Perretsche Kopie,[1] ist in der Wiedergabe der drei ausschreitenden Figuren ungleich getreuer als diejenige Marchi's, welche Garrucci veröffentlicht hat.[2] Perret scheint die knieende Frau für einen unförmlichen Farbenfleck gehalten zu haben; denn in der erklärenden Unterschrift seiner Tafel («Trois figures») wurde keine Rücksicht auf sie genommen. Garrucci erkannte sie zwar richtig als die Hämorrhoissa, doch fehlt ihr auf seiner Kopie der Kopf. Das Versehen ist aber sehr entschuldbar, da das Fresko grade an dieser Stelle fast ganz verwischt ist. Der Künstler malte nämlich zuerst die drei männlichen Figuren und zuletzt die Frau, weshalb er, aus Mangel an Raum, ihren Kopf in die Gewandung der mittleren Figur hineinsetzen musste.

Boldetti berichtet von einer im ersten Stockwerk der Domitillakatakombe, unweit der Gruft des Diogenes, entdeckten Krypta, welche eine «schöne architektonische Form hatte und mit Malereien ausgeschmückt war».[3] Unter den Darstellungsgegenständen erwähnt er an erster Stelle «die knieende Jungfrau mit dem das Geheimniss der Menschwerdung des Wortes verkündenden Engel». Eine solche Verkündigungscene ist jedoch für das 4. Jahrhundert, dem die Malerei aus lokalen Gründen angehört, ganz undenkbar; handelt es sich wirklich um eine knieende weibliche Gestalt, so kann sie, in Verbindung mit einer männlichen Figur, leicht die Blutflüssige sein. Es ist jedoch gerathener, sich vor der Prüfung des Originals eines bestimmten Urtheiles zu enthalten. De Rossi glaubte die fragliche Kammer mit der Krypta der Magier[4] identificiren zu können, also mit derselben, in welcher er, durch seinen Kopisten verleitet, das Bild der drei von dem Engel beschützten Jünglinge im Feuer für eine «Verkündigung Mariae» angesehen hat. Seitdem hiess die Kammer und heisst sie noch heute bei den Fossoren «cripta della Nunziatella». Diese Identificirung ist durchaus unzutreffend; denn die Kapelle liegt im zweiten Stockwerk, ist von der Diogenesgruft weit enfernt und besitzt keine Malerei mit einer knieenden weiblichen Gestalt. Meine Bemühungen, die Krypta in dem von Boldetti angegebenen Theile wiederzufinden, sind bis jetzt erfolglos geblieben; nur die Ausgrabungen können hier zum Ziele führen.

[1] *Catacombes*, I, Taf. 82.
[2] *Storia*, II, Taf. 38, 2,
[3] *Cimiteri*, S. 21.
[4] Taff. 225, 1; 231.

§ 66. Die Heilung des Gichtbrüchigen.

Wie schon bemerkt wurde, vergegenwärtigen die Gemälde des Gichtbrüchigen den Schlussakt des Wunders, welcher bei den zwei verschiedenen Heilungen ganz gleich ist. Aus der Art der sie umgebenden Bilder kann man indess ersehen, dass die Maler seit dem 3. Jahrhundert in den meisten Fällen die von den drei ersten Evangelisten berichtete Heilung, als Ausdruck des Glaubens an die Gottheit Christi, und nicht das Taufsymbol, schildern wollten. Die Fresken führen gewöhnlich den Gichtbrüchigen allein vor; der Heiland wurde nur zweimal, und zwar aus Rücksichten der Symmetrie, in die Komposition aufgenommen; denn beide Male sehen wir in dem korrespondirenden Felde eine Darstellung, die sich aus zwei Figuren zusammensetzt.[1]

1. Eingangswand der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts.

Das Bild ist sehr verblichen, aber an der Pinselführung, dank der stark aufgetragenen Farben, deutlich zu erkennen, so dass es mir möglich wurde, es in seinem ursprünglichen Zustand wiederherzustellen.[2] Der Gichtbrüchige, rechts von Christus gemalt, trägt das Bettgestell, dem auch die Betttücher beigefügt sind; er ist mit Schuhen und der gegürteten Tunika bekleidet. Der Heiland ist zum Geheilten gewendet und hat die Rechte im Reden erhoben.

2. Eingangswand der Kammer 52 (v) in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 69.[3]

Der Gichtbrüchige schreitet in Eile nach rechts und trägt das Bettgestell mit dem Bettzeug auf seinen Schulter. Das Gegenstück bildet eine Orans. Die Figur des Geheilten war zur Zeit Bosio's sehr gut erhalten; später wurde sie im Gesicht und auf der Brust mit einer Hacke verunstaltet.

3. Eingangswand der Kammer 53 (iv) in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 68, 2.

Das Fresko wurde bei der Ausbrechung der Travertinpfosten des Einganges derart beschädigt, dass von dem Gichtbrüchigen nur die rechte Hand, welche das Bett mit dem Bettzeug hielt, übrig geblieben ist. Es war eine Kopie von 1, wurde aber von einem andern Künstler gemalt. Christus wirkt das Wunder, indem er mit der Rechten das Bettgestell berührt. Aus dem Heiland, der einen kurzen Backenbart hat, machte Avanzini einen mit der Chlamys bekleideten Moses am Felsen.[4] Das Bild kann also als unedirt gelten, da die veröffentlichte Kopie jede Ähnlichkeit mit dem Original verloren hat.

[1] Blindenheilung und Christus mit Samariterin.
[2] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-IV.
[3] Wilpert, *Cyklus*, Taf. V, 2; Bosio, *R. S.*, S. 347; Aringhi, *R. S.*, II, S. 75; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 105; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 45, 3.
[4] Bosio, *R. S.*, S. 343; Aringhi, *R. S.*, II, S. 71; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 103; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 44, 2.

4. Eingangswand der Kammer des Orpheus in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 98. Unedirt.

Der Geheilte, nach links ausschreitend, ist mit der gegürteten Ärmeltunika und, allem Anscheine nach, mit den Sandalen bekleidet; er trägt das Bettgestell auf den Schultern und hält es mit beiden Händen an zwei Riemen fest. Das Fresko ist vollständig unversehrt und eines von denen, welche ihre ursprüngliche Farbenfrische bewahrt haben.

5. Eingangswand der Kammer 33 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 105, 2. Unedirt.

Wie 4, und höchst wahrscheinlich nach derselben Vorlage. Das Bild ist zum Theil mit dem Stuck zerstört.

6. Eingangswand der Kammer 37 A in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 129, 1. Unedirt.

Die Darstellung ist stellenweise verwischt und verblichen. Der Gichtbrüchige, mit dem leeren Bettgestell beladen, schreitet nach links. Mit der grünen Farbe des Bettes hat der Maler auch einige Lichter in dessen Ärmeltunika gesetzt.

7. Decke des cubiculum XI in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 71, 2.

Der Gichtbrüchige schreitet nach rechts; im Übrigen gleicht er 5, ist aber fast bis zur Unkenntlichkeit geschwärzt. Avanzini machte auf seiner Kopie aus der Ärmeltunika zwei Gewänder: die Exomis und die Untertunika.[1]

8. Rechtes Arkosol des cubiculum II in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 197, 2.

Wie 2. Die Sandalen, welche der Gichbrüchige auf den veröffentlichten Kopien[2] trägt, existiren thatsächlich auf dem Original; sie sind als Ausnahme zu betrachten, denn auf den Fresken, auf denen die Fussbekleidung sich deutlich erkennen lässt, hat der Geheilte in der Regel niedrige Schuhe. Im Übrigen hielt sich Avanzini, der Kopist Bosio's, sehr wenig an das Original, indem er den Kopf der Figur tiefer setzte und da, wo er wirklich ist, das Betttuch hineinzeichnete. Das Fresko ist stellenweise verwischt und geschwärzt.[4]

9. Linke Seite des Bogens des ersten Arkosols der Magier mit dem Stern in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 2.

Wie 4. Auf der Kopie Garrucci's[3] fehlen die Besätze und Segmente, mit denen die Tunika des Geheilten verziert ist. Der Gichtbrüchige theilt das Bild des Sündenfalles in der Weise, dass Adam links, Eva mit dem Baum rechts von ihm steht.

10. Rechte Seite des Bogens des zweiten Arkosols der Magier mit dem Stern in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 373; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 233; Aringhi, *R. S.*, I, S. 541; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 60; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 23, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 2.

[4] Das Gegenstück bildet eine verscheierte Orans.

Von demselben Maler und in der nämlichen Weise wie 9, aber schlechter erhalten.

11. Frontwand über dem Bogen des Arkosols der Susannakrypta in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 220. Unedirt.

Wie 9, und wahrscheinlich von dem gleichen Maler. Das Bild ist auf einem dürftigen Untergrunde ausgeführt und gegenwärtig sehr verwittert.

12. Frontwand des Arkosols 15 der Annonaregion in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 239.[1]

Wie 2. Die Tunika des Gichtbrüchigen ist mit dem Lorum, zwei Besatzstreifen an den Ärmeln und mit zwei runden Segmenten zwischen dem Gurt und dem unteren Saum verziert.

13. Frontwand des Arkosols des Winzers in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 245, 2. Unedirt.

Der Gichtbrüchige gleicht im Wesentlichen 2; er ist im oberen Theile verwischt und mit Flecken überzogen. Die Erhaltung des Bildes muss schon bei der Auffindung des Arkosols eine schlechte gewesen sein; denn Bosio erwähnt se mit keinem Wort.

14. Lunette des Arkosols mit der Darstellung des Besessenen in Sant' Ermete. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 246.

Wie 2, nur sehr verblichen. Avanzini verwandelte das Bettgestell auf seiner Kopie in eine Thür, wodurch Bosio zu der irrigen Ansicht verleitet wurde, dass daselbst «Samson mit den Thüren von Gaza» gemalt wäre.[2] Dieser Irrthum wurde noch von einigen neueren Archäologen wiederholt, obgleich schon Bottari die richtige Deutung des Freskos gegeben hat. Wie auf den übrigen Bildern, so ist der Gichtbrüchige auch hier mit der gegürteten Ärmeltunika, nicht mit der Exomis, wie die Kopien ihn zeigen, bekleidet.

15. Eine verschollene Darstellung des Gichtbrüchigen ist uns nur in der schlechten Skizze eines Dilettanten erhalten; sie schmückte die Eingangswand der Kammer eines kleinen Hypogäums unweit der Scipionengräber und wurde von de Rossi nach der von mir verbesserten Zeichnung jener Skizze vor siebzehn Jahren veröffentlicht.[3] Hätte ich die Zeichnung heute anzufertigen, so würde ich die discincta, welche der Gichtbrüchige auf der Skizze hat, ohne Bedenken in die gegürtete Ärmeltunika verwandeln.

§ 67. Die Heilung des Blinden.

Von der Blindenheilung existirten sieben Gemälde: sechs haben sich erhalten, eines ist zerstört. Man nimmt gewöhnlich an, dass auf ihnen die Heilung des Blindgeborenen dargestellt sei, welche der hl. Johannes (9, 1 ff.) ebenso eingehend als

[1] Wilpert, *Madonnenbilder aus den Katakomben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1881, Taf. VI.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 567; Aringhi, *R. S.*, II, S. 331; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 187, S. 163; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 83, 2.

[3] *Bullett.*, 1886, Taf. II, 2.

drammatisch schön erzählt. Bis jetzt rechtfertigt jedoch nur ein Bild diese Annahme; die übrigen können sich auch auf die andern Heilungen beziehen. Das älteste von den erhaltenen stammt aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Dadurch wird die Möglichkeit der Existenz älterer (jetzt zerstörter) Darstellungen natürlich nicht ausgeschlossen; wir halten es sogar für wahrscheinlich, dass die Bildung der Komposition in eine beträchtlich frühere Zeit fällt und dass die Heilung, wie wir bald sehen werden, bereits in der Passionskrypta der Katakombe des Prätextat gemalt war. Der Blinde ist stets mit der ungegürteten Tunika und niedrigen Schuhen bekleidet.

1. Eingangswand des cubiculum III in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts.[1]

Das Fresko besteht schon seit langer Zeit nicht mehr; wir kennen es nur nach der Kopie Avanzini's. Christus war in dem Augenblick dargestellt, wo er mit dem Zeigefinger der rechten Hand die Augen des Blinden «bestrich». Der Künstler wollte also offenbar das von dem hl. Johannes berichtete Wunder vergegenwärtigen. Der Blindgeborene kniete auf dem rechten Knie und streckte die Hände hilfeflehend zu Christus aus. Für eine allgemeine Zuverlässigkeit der Kopie bürgt der Umstand, dass das Bild ungefähr anderthalb Jahrhunderte nach seiner Publikation (in Bosio's *Roma Sotterranea*) von der Wand abgelöst wurde, also zur Zeit, da Avanzini es kopirt hat, sehr gut erhalten gewesen sein muss. Wenn wir von dem von Avanzini ausgelassenen Schuhwerk absehen, so bietet die Zeichnung denn auch nichts, was einen Irrthum vermuthen liesse.

2. Eingangswand der Kammer 54 in Santi Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts.[2]

Die Komposition zeigt in der Gruppirung der Figuren eine grosse Ähnlichkeit mit 1. Der Blinde ist auf ein Knie niedergesunken und breitet seine Arme nach Art der Oranten aus; Christus, in etwas gebeugter Haltung, hat den linken Fuss auf einen Stein gesetzt und berührt mit der ganzen rechten Hand die Augen des Blinden. Dieses Detail dürfte auf die von dem hl. Markus (8, 22-25) berichtete Heilung, wo von einem «Auflegen der Hände auf die Augen» die Rede ist, hinweisen. Das Knieen ist in dem heiligen Text nicht begründet, sondern eine Forderung der Symmetrie: hier entspricht der Blinde der knienden Hämorrhoissa, dort dem knieenden Aussätzigen.

Ist auf diesen beiden Fresken der Moment der Vollstreckung des Wunders vergegenwärtigt, so setzen die übrigen Darstellungen das Wunder als bereits geschehen voraus: der Geheilte hat die Augen geöffnet und schaut vor sich hin, während ihm Christus die Rechte auf den Kopf legt, was bekanntlich der allgemeinste Gestus für Gnadenerweisungen war.

3. Lunette einer Nische bei der Acilierregion in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 70, 1.[3]

[1] Bosio, *R. S.*, S. 249; Aringhi, *R. S.*, I, S. 557; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 68; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 29, 3.

[2] Wilpert, *Cyklus*, Taf. I-IV.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1888, Taf. III (nach meiner Zeichnung).

Die Haltung Christi erinnert an diejenige der Taufenden; durch die Bekleidung des Geheilten ist jedoch ein Missverständniss ausgeschlossen. Der Blinde steht mit heruntergelassenen und an den Körper fest angedrückten Armen da.

4. Eingangswand der Kammer 53 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 68, 3.[1]

Christus hält in der Linken ausser dem Pallium auch die Ruthe, ohne jedoch Gebrauch von ihr zu machen; mit der Rechten berührt er den Kopf des Geheilten. Dieser hat die herabgelassenen Arme etwas nach auswärts gebogen, wodurch der Maler vielleicht dessen freudige Erregung über das erlangte Augenlicht ausdrücken wollte; durch die geringe Körpergrösse, die wir auch auf den übrigen Gemälden wahrnehmen, sollte der Abstand zwischen ihm und Christus gekennzeichnet sein. Der Kopf des Heilandes zeigt die Züge eines gealterten Mannes und ist im Verhältniss zur Körperlänge zu klein.

5. Eingangswand der Kammer 33 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 105, 2. Unedirt.

Wie 4. Von der Gruppe sind nur die Beine und der untere Rand der Gewänder der beiden Figuren erhalten; der obere Theil fiel mit dem Stuck herab.

6. Eingangswand der Kammer 37 A in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 129. Unedirt.

Der Geheilte hat die Arme erhoben und so ausgebreitet, dass er fast die Orantenstellung einnimmt. Hiervon und von der fehlenden Ruthe bei Christus abgesehen, gleicht die Gruppe vollständig der unter 4 behandelten, weshalb beide auf das nämliche Vorbild zurückgehen dürften.

7. Die Scene der Blindenheilung war auch auf der Decke einer Kammer des frühzeitig zerstörten Hypogäums an der Via Latina gemalt;[2] wie die Kopie Avanzini's nahelegt, glich sie der unter 3 angeführten Darstellung. Sie stammte aus dem 4. Jahrhundert.

§ 68. Die Heilung des Aussätzigen.

In meinem *Cyklus* habe ich zum ersten Male die Scene der Heilung des Aussätzigen nachgewiesen. Es sind im Ganzen nur zwei Gemälde mit der Darstellung dieses Wunders bekannt, das eine aus der ersten, das andere aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Auch hier gestaltete sich die Komposition nach dem Wortlaute des heiligen Textes. «Es kam», erzählt der hl. Markus (1, 40 ff.), «ein Aussätziger zu Jesus; der bat ihn, fiel auf seine Kniee und sprach zu ihm: Wenn du willst, so kannst du mich reinigen. Jesus aber erbarmte sich über ihn, rührte ihn an, und

[1] Bosio, *R. S.*, S. 343; Aringhi, *R. S.*, II, S. 71; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 103; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 44, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 307; Aringhi, *R. S.*, II, S. 25; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 91; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 40, 1.

sprach zu ihm: Ich will, sei gereinigt».[1] Dem biblischen Berichte gemäss ist der Aussätzige in dem Moment dargestellt, wo er sich auf ein Knie niedergelassen und seine Arme zur flehentlichen Bitte ausgestreckt hat; Christus spricht die das Wunder der Reinigung bewirkenden Worte, indem er die Rechte zum Gestus der Rede erhoben hat. Dieser Gestus ist das einzige Merkmal, welches das Bild von der Blindenheilung unterscheidet.

Die eine von den zwei Malereien bildete das Gegenstück zu der Heilung des Blinden in dem cubiculum III der Domitillakatakombe. Als Avanzini sie für Bosio abzeichnete,[2] muss sie schon etwas verblichen gewesen sein; denn auf seiner Kopie ist der Aussätzige völlig verändert, nämlich mit kahlem Scheitel, langem Vollbart und gegürteter Tunika, wiedergegeben, während er auf dem Original von seinem Pendant sich kaum wird unterschieden haben. Infolge dieser Veränderung haben die Archäologen die richtige Bedeutung des Bildes nicht erkannt.[3] Das Fresko ist heute bis auf einige mit Rothbraun gemalte Konturen völlig verschwunden.

Von dem zweiten Gemälde gibt Taf. 74, 2 eine genaue Abbildung. Es ist auf der rechten Wand in der Kammer der Katakombe della Nunziatella gemalt und wurde von (modernen) Vandalen durch Schläge mit der Hacke verunstaltet. Eine Kopie mit der Ergänzung der fehlenden Theile habe ich in meinen *Cyklus* (Taf. VII, 2) veröffentlicht. Denkt man sich den Aussätzigen links vom Heilande, so erhält man die verblichene Darstellung aus dem cubiculum III der Domitillakatakombe.

§ 69. Die Heilung des Besessenen.

Ein aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammendes Bild in der Katakombe des hl. Hermes, das einzige in seiner Art, stellt, wie schon Garrucci richtig erkannt hat,[4] die Heilung des Besessenen dar. Es ist in einem schlechten Zustande auf uns gekommen, da es am unteren Rande mit dem Stuck zerstört und in Übrigen nicht bloss sehr verblichen, sondern auch ganz mit Flecken überzogen ist. Trotzdem kann man aus meiner Taf. 246 ersehen, dass Garrucci's Kopie getreuer ist als diejenige, welche Avanzini für Bosio angefertigt hat.[5] Die Gruppe wurde von dem Maler nach dem Berichte des hl. Lukas (8, 26 ff.) entworfen: der Besessene, voll-

[1] Vgl. Matth., 8, 2 ff.; Luk., 5, 12 ff.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 249; Aringhi, *R. S.*, I, S. 557; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 68; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 29, 4, S. 34.

[3] Bosio erklärt die Scene mit voller Sicherheit als die Heilung des Gichtbrüchigen: Christo Signor nostro, che sana il Paralitico; Bottari enthält sich der Deutung, und Garrucci sieht in dem bärtigen Kahlkopf den hl. Petrus und glaubt, dass hier der Augenblick vorgestellt sei, wo der Apostel, stupito dalla meravigliosa pesca, gittatosi ai piedi di Cristo gli dice: Signore allontanati da me che son peccatore (Luc., 5, 8). Auf Grund dieser Deutung wurde die Malerei von Ficker (*Aposteldarstellungen*, S. 65 f.) für die Entwicklung seines Petrustypus verwendet.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 83, 2, S. 90 f.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 567; Aringhi, *R. S.*, II, S. 331; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 187.

ständig unbekleidet, kniet und hält die herabgelassenen Hände wie ein Schutzflehender vor sich hin; neben ihm steht Christus und hat ihm die Rechte auf den Kopf gelegt.[1]

Für die Richtigkeit dieser Auslegung bürgt die Darstellung desselben Gegenstandes auf dem ravennatischen Mosaik in Sant'Apollinare nuovo,[2] wo der Besessene die gleiche Haltung, wie auf der Malerei, einnimmt, und wo zu der Gruppe die Schweine, welche sich ins Meer gestürzt haben (Luk., 8, 33), hinzugefügt sind. Das Fresko füllt das mittlere Feld der Lunette des monumentum arcuatum secundum; in dem Felde zur Linken steht der geheilte Gichtbrüchige, im rechten Daniel zwischen den Löwen.

III.

Christus offenbart sich der Samariterin als Messias.

Die Unterredung am Jakobsbrunnen, in welcher sich Christus der Samariterin als den verheissenen Messias zu erkennen gab,[3] hatte die Bekehrung der Frau und eines grossen Theiles der Bewohner von Sichar zur Folge: «Aus jener Stadt aber glaubten viele der Samariter an ihn wegen der Rede des Weibes, welches bezeugte: Er hat mir alles gesagt, was ich gethan habe... Und viel mehrere glaubten an ihn seiner Lehre wegen. Und sie sprachen zum Weibe: Wir glauben nun nicht mehr um deiner Rede willen; denn wir haben ihn selbst gehört und wissen, dass dieser wahrhaftig ist der Heiland der Welt».[4] Die Worte erklären in authentischer Weise die an den Gräbern abgebildete Scene der Unterredung Christi mit der Samariterin; dieselbe enhält ein feierliches Bekenntniss des Glaubens an Christus als den verheissenen Messias. In diesem Sinne sind jedoch nicht alle Fresken mit der Samariterin aufzufassen; eine zweite Bedeutung knüpft, wie wir später zeigen werden,[5] an die von Christus versprochene «Wasserquelle, die ins ewige Leben fortströmt»,[6] an.

Die Darstellungen der Samariterin sind nicht zahlreich; denn man kennt bis jetzt nur vier. Alle gehören der älteren Periode an; die älteste stammt aus der ersten Hälfte des 2., die jüngste aus der Mitte des 3. Jahrhunderts. Die Komposition setzt sich aus den beiden handelnden Personen: Christus und der Samariterin, und einem Brunnen, der ein wenig aus dem Boden herausragt, zusammen. Der Heiland ist zweimal stehend und zweimal sitzend abgebildet. Letzteres entspricht mehr dem biblischen Bericht; denn der Evangelist bemerkt ausdrücklich, dass «Jesus, weil von

[1] Die alten Erklärer des Bildes (Bosio u. Aringhi, a. a. O., u. Bottari a. a. O., S. 163) sehen hier irrthümlich «Christus, wie er die Hand dem Kinde auflegt», vergegenwärtigt (Matth., 19, 13 ff.; Mark., 10, 13 ff.; Luk., 18, 15 ff.).

[2] Garrucci, *Storia*, IV, Taf. 248, 2.

[3] Joh., 4, 26.

[4] Joh., 4, 39 u. 41 f.

[5] Siehe unten Kap. XX, § 113.

[6] Joh., 4, 14.

der Reise ermüdet, sich an dem Brunnen niedersetzte».[1] Die Samariterin, stets unbedeckten Hauptes, ist auf einem Fresko im Begriff, das Wasser aus dem Brunnen zu schöpfen; auf den andern lauscht sie den Worten, die der Heiland zu ihr spricht.

Als Ausdruck des Glaubens an Christus sind die zwei Darstellungen zu nehmen, welche in je einem Cyklus von christologischen Gemälden auftreten und deshalb in besonderer Weise den Sohn Gottes berücksichtigen; die eine befindet sich in der Passionskrypta der Katakombe des Prätextat, die andere in der Kammer 54 der Katakombe ad duas lauros. Die zwei übrigen Malereien werden wir, ihrer symbolischen Bedeutung entsprechend, erst in § 113 zur Behandlung bringen.

1. Linke Wand in der Passionskrypta der Katakombe des Prätextat. Erste Hälfte des 2. Jhts. Zwei Stuckll. Taf. 19.

Die Samariterin, mit einer langen, ungegürteten Ärmeltunika bekleidet, hält in den Händen ein flaches Schöpfgefäss und schaut verwundert den Heiland an, der mit erhobener Rechten zu ihr spricht. Zwischen beiden ist der Brunnen gemalt. Über die Gewandung Christi haben wir oben S. 77 f. das Nothwendige bemerkt. Das Fresko ist in stilistischer Beziehung eines der besten in der altchristlichen Malerei und zeigt vielleicht mehr als alle andern Kompositionen, dass die ersten Künstler in der klassischen Schule sich gebildet hatten: hier ist es ganz augenscheinlich, dass die antiken Traditionen noch nicht unterbrochen waren. Vorzüglich ist zumal die Verwunderung in der Figur der Frau zum Ausdruck gebracht. Freilich darf man das Bild nicht nach den bis jetzt veröffentlichten Kopien[2] beurtheilen, welche das Original mehr oder weniger verunglimpfen.

2. Linke Eingangswand der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts.[3]

Bei diesem Bilde ist der Künstler dem Wortlaut des heiligen Textes am meisten gerecht geworden. Christus sitzt und hat im Sprechen die rechte Hand erhoben und ausgestreckt. Die Samariterin ist zu ihm gewendet und hält den leeren, mit einem Seil versehenen Eimer in den Händen. Zu ihren Füssen sieht man den Brunnen. Leider sind die Farben der schönen Gruppe, besonders bei Christus, fast vollständig verblasst; von der Figur der Samariterin, welche mit einer hellrothen Ärmeltunika bekleidet war, ist sogar ein Theil mit dem Stuck zerstört. Eine Wiederherstellung des ganzen Freskos habe ich in meinem *Cyklus* veröffentlicht.

[1] Joh., 4, 6.

[2] Perret, *Catacombes*, I, Taf. 81; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 38, 3.

[3] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-IV.

III.

Die Scenen aus der Leidensgeschichte Christi.

Der älteste Cyklus von christologischen Gemälden, aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, befand sich in der schon oft genannten Passionskrypta der Katakombe des Prätextat. Es waren daselbst auf den beiden Seitenwänden acht Darstellungen, je vier auf einer Wand, gemalt. Nur vier haben sich vollständig oder zum Theil erhalten. Die erste auf der linken Seite führt uns einen Gegenstand vor, der in der altchristlichen Malerei nicht seines Gleichen hat, nämlich die Verspottung des Herrn.[1] Die Komposition ist sehr einfach, aber ganz im klassischen Geist empfunden und daher auch grundverschieden von den späteren Darstellungen, welche diesen Vorgang zuweilen mit widerlichem Realismus schildern. Hier sieht man, in respektvoller Entfernung, neben dem Heiland zwei Soldaten, kenntlich an der Chlamys und an der hochgeschürzten Tunika. Der eine von ihnen hält in der erhobenen Rechten einen Stock; der andere hat die Rechte ausgestreckt und berührt mit einem Schilfrohr (κάλαμος, arundo) das dornenumkränzte Haupt Christi, welcher in ruhiger Haltung dasteht und, dem biblischen Berichte entgegen, mit dem Pallium, nicht mit der Purpurchlamys, bekleidet ist.[2] Dieses abgerechnet, hat sich der Künstler bei dem Entwurf seiner Komposition an den Wortlaut des heiligen Textes gehalten, so dass die Worte des Evangelisten (Mark., 15, 19): «(milites) percutiebant caput eius arundine» sich als erklärende Unterschrift unter das Bild setzen lassen. Den Abschluss der Gruppe bildet, wie beispielsweise zweimal in der cappella greca, ein dürftiger Baum, auf dem ein Vogel sitzt. Letzterer ist zu Christus gewendet und breitet die Flügel aus, indem er dabei den Kopf abwärts gesenkt hat. Diese Fassung des Vogels erweckt den Schein, als würde derselbe dem Heilande gleichsam seine Verehrung bezeigen. Es ist aber auch nicht unwahrscheinlich, dass der Künstler bloss einen Vogel, der sich zum Herunterfliegen anschickt, malen wollte. Auf jeden Fall dürfen wir diesem untergeordneten Detail keine zu grosse Bedeutung beimessen; denn Vögel sind, wie zahlreiche Darstellungen beweisen, eine gewöhnliche Zugabe zu Bäumen.[3]

Das Bild der Verspottung drängt zu der Frage, ob noch andere Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn in der Kapelle gemalt waren. Wir glauben diese Frage entschieden bejahen zu sollen: es gab hier noch sicher eine zweite Passionsscene, und diese befand sich in dem langen auf die Bilder des Lazarus und der Samariterin fol-

[1] Taf. 18.

[2] Vgl. oben S. 77 f.

[3] Für Garrucci (*Storia*, II, Taf. 39, 1, S. 49) wurde der Vogel die Veranlassung, das Fresko als eine «Taufe Christi» zu deuten! Freilich war es da nothwendig, den einen Soldaten für den hl. Johannes den Täufer und den andern für einen «Repräsentanten des Volkes» auszugeben und aus der braunen Dornenkrone «pennellate verdastre», zu machen, um so wenigstens etwas Wasser konstatiren zu können.

genden Felde.[1] Sie existirt seit langem nicht mehr, da man frühzeitig, wahrscheinlich schon bei der spätestens zu Beginn des 3. Jahrhunderts erfolgten Tieferlegung der Kammer, genöthigt war, an dieser Stelle einen gemauerten Bogen zur Stütze des darüber befindlichen Grabes aufzuführen und deshalb die Malerei zu opfern. Für die Feststellung ihres Inhaltes können wir uns auf Katakombenfresken nicht berufen; denn die Scene der Verspottung ist, wie gesagt, einzig in ihrer Art. Was wir aber in der coemeterialen Malerei vermissen, das bietet uns die Sarkophagskulptur, welche ausser der Krönung des Herrn auch die Scene vor Pilatus und die Kreuztragung in den Kreis ihrer Darstellungen gezogen hat. Während die Krönung und Kreuztragung sehr selten vorkommen, haben sich von der Richtscene des Pilatus mehrere Beispiele erhalten, die im Wesentlichen mit einander übereinstimmen und augenscheinlich auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen.[2] Die Richtscene schliesst sich der Zeit nach an die Verspottung an; da sie auch aus formellen Rücksichten sehr gut in das angegebene länge Feld passt, so kann es nach unserem Dafürhalten keinem Zweifel unterliegen, dass sie hier auch wirklich, in einer den Sarkophagreliefs ähnlichen Form, abgebildet war.

Bei der Krönung und Kreuztragung haben die alten Bildhauer allen Realismus, der das Auge des Beschauers hätte verletzen können, bei Seite gelassen und die Vorgänge mehr angedeutet als dargestellt: es ist nicht die Dornenkrone, sondern der mit Gemmen verzierte Siegeskranz, den ein Soldat dem Herrn aufs Haupt setzt, und das Kreuz wird von Simon von Cyrene, nicht von Christus, getragen; ja in der einen Scene der Kreuztragung fehlt der Heiland und sehen wir über dem Kreuze den Kranz hängen.[3] So haben es die Bildhauer nicht unterlassen, in diesen Scenen der Erniedrigung allsogleich auch auf die Erhöhung hinzuweisen. Ein ähnliches Streben offenbart sich in der Vertheilung der Fresken unserer Passionskapelle; denn neben der Verspottung sehen wir die Auferweckung des Lazarus, in welcher Christus sich als den Überwinder des Todes, also als Gott zeigte; sehen wir ferner die Unterredung am Jakobsbrunnen, in der er sich der Samariterin als den verheissenen Messias zu erkennen gab.

Von den vier Fresken der rechten Wand sind drei mit dem Stuck zerstört; erhalten ist nur die Heilung der Hämorrhoissa, welche auf dem unteren der zwei mittleren Felder, der Unterredung am Jakobsbrunnen gegenüber, abgebildet ist. Das Feld darüber wird gleichfalls eine wunderbare Heilung, und zwar höchstwahrscheinlich diejenige des Blindgeborenen, zu welcher in dem von dem Künstler unserer Krypta so sehr bevorzugten Johannesevangelium der Stoff vorlag. Wir ziehen sie auch deshalb den übrigen Heilungen vor, weil der knieende Blindgeborene zu der knieenden Haemorrhoissa am besten passte.

Über den Inhalt der Fresken in den beiden langen Feldern, welche denen der zwei Passionsscenen entsprechen, lassen sich nur Vermuthungen aufstellen. Es ist

[1] Taf. 19.

[2] Garrucci, *Storia*, V, Taff. 331, 2; 334, 2; 335, 3, 4; 346, 1; 350, 1; 352, 2; 353, 4; 358, 3; 366, 2.

[3] Garrucci, *Storia*, V, Taff. 350, 1; 352, 2.

nicht gerade unmöglich, dass der Verspottung gegenüber die Kreuztragung des Simon von Cyrene mit einem oder zwei Soldaten und Christus gemalt war. Wahrscheinlicher enthielt dieses Feld aber eine glorreiche Darstellung, welche im Gegensatze zu der Verspottung stand, z. B. die Vorhersagung der Geburt Christi aus der Jungfrau, wie in Santa Priscilla,[1] oder, wie im Cyklus der Kammer 54 in Santi Pietro e Marcellino, die Magier im Anblick des Sternes,[2] der den Weg zum neugeborenen Messias zeigte. Letztere Gruppe würde sich in formeller Hinsicht, wegen der Dreizahl der Magier, am besten als Gegenstück zu der aus drei Figuren zusammengesetzten Verspottung eignen.

Wie die Bildhauer der Sarkophage bei der Kreuztragung stehen geblieben und nicht bis zur Darstellung des blutigen Opfers auf Golgatha geschritten sind, so dürfen wir mit voller Gewissheit annehmen, dass die Kreuzigungsgruppe auch von dem Cyklus der Passionskapelle ausgeschlossen war. Schon der Umstand, dass der Tod am Kreuze bei den Römern als die schimpflichste Todesart galt, machte seine Darstellung im Bilde unmöglich, ganz abgesehen davon, dass ein solches Gemälde dem Geiste der altchristlichen Malerei, die noch so viele Anknüpfungspunkte an die klassische Kunst aufweist, durchaus entgegen war. Die Scheu vor der Verbildlichung des «crucifixus» hatte denn auch so tiefe Wurzeln geschlagen, dass es selbst nach dem vollständigen Triumph des Kreuzes einer langen Zeit bedurfte, bis die entgegengesetzten Anschauungen aufkommen und sich Bahn brechen konnten. Welche Darstellung müssen wir uns nun als Gegenstück zu der Richtscene des Pilatus denken, die wir in dem zweiten Langfeld der linken Wand angenommen haben? Von der äusseren Form der Richtscene können wir uns aus den Sarkophagreliefs einen annähernd genauen Begriff verschaffen: Pilatus sitzt, mit traurig abgewendetem Gesicht, auf der sella curulis und hat neben sich einen Diener, welcher ihm Wasser zum Waschen anbietet; vor ihm steht, in Begleitung eines oder zweier Soldaten, Christus und hat die Rechte zum Reden erhoben. Einer solchen figurenreichen Gruppe würde sowohl formell wie auch inhaltlich, als Gegensatz, am besten die Huldigung der drei Magier entsprechen, von der wir in der cappella greca das erste Beispiel kennen gelernt haben. Deshalb halten wir es für wahrscheinlich, dass sie auch in dem fraglichen Felde der rechten Wand abgebildet war. Aus diesem Grunde möchten wir als Darstellung für das erste Feld die Prophezie des Isaias oder noch lieber die drei Magier mit dem Stern, und nicht die Kreuztragung des Simon, wählen.

Demnach würde sich für den auf den zwei Seitenwänden der Passionskrypta in der Form eines Kreuzes vertheilten Cyklus der christologischen Gemälde folgendes Schema ergeben:

[1] Taf. 22.

[2] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-IV.



Diese Wiederherstellung der verlorenen Gemälde beruht auf Vermuthungen, die sich aus einer Umschau in der altchristlichen Malerei und Sarkophagskulptur ergeben haben. Die Vermuthungen entbehren um so weniger einer gewissen Wahrscheinlichkeit, als die Fresken der Passionskrypta einer Zeit angehören, in welcher die Cyklen ebenso tief durchdacht wie geschickt auf die Wände vertheilt wurden. Eines ist sicher: der Künstler hat es hier gewagt, Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn in Bilde zu vergegenwärtigen, und dieses Wagniss wurde, wie wir aus dem bisher bekannten Freskenschatz der Katakomben schliessen können, weder von den Malern des 3. noch von denen des 4. Jahrhunderts nachgeahmt.[1]

V.

Christus als Hirt, Lehrer und Gesetzgeber.

Der Heiland brachte der Menschheit im Evangelium ein neues Heilsgesetz;[2] er lehrte oder, um in der Sprache der Monumente zu reden, er gab es seinen Aposteln und beauftragte sie, es überall zu verkündigen: « Gehet hin in die ganze Welt und prediget das Evangelium allen Geschöpfen! Wer da glaubet und sich taufen lässt, der wird selig werden; wer aber nicht glaubt, der wird verdammt werden ».[3] Die Apostel sind also unbedingte Lehrautorität. Auf die Mahnung ihres Lehrers hin haben sie überall « die Vorschriften zur Erlangung des Heiles gegeben »[4] indem sie

[1] Eine ähnliche Erscheinung werden wir später, bei der Besprechung der eucharistischen Darstellungen, zu verzeichnen haben.

[2] Tertull., *De praescript.*, 13: Regula est fidei... Jesum Christum praedicasse novam legem et novam promissionem regni coelorum, etc.

[3] Mark., 16, 15 f.

[4] Cypr., *Quod idola dii non sint*, 14 ed. Hartel, I, 31: per orbem vero discipuli magistro et Deo monente diffusi praecepta in salutem dare, etc.

das lehrten, «was sie von dem Herrn empfangen haben».[1] Gott ist, der in ihnen und durch sie gesprochen hat: « Apostolus clamat, clamat immo Deus per illum », sagt Kommodian.[2] Christus spricht durch das Evangelium, in welchem das «ewige Leben», die «heilbringenden Satzungen des Lebens» niedergelegt sind[3] und das aus diesem Grunde um keinen Preis in der Welt den Heiden ausgeliefert werden durfte: «Wer die Heiligen Schriften ausliefert, verliert das ewige Leben; um dieses nicht zu verlieren, gebe ich mein Leben hin». So der Diakon Euplus, der die Auslieferung des Evangeliums standhaft verweigerte und deshalb nach grausamen Martern enthauptet wurde.[4] Da die Heiligen Schriften «das Wort Gottes» sind, so hat sich, wenn der Diakon bei der liturgischen Feier das Evangelium singt, der Bischof, der Stellvertreter Christi, von der Kathedra zu erheben und das Pallium, das Symbol der Hirtengewalt, abzulegen; denn jetzt sei der « Oberhirt, Gott und der Herr gegenwärtig»[5] und «halte an die Waffengenossen seine Ansprache».[6] Die Lehrthätigkeit Christi dauert also fort; sie ist eine beständige. Der hl. Augustin sagt es uns kurz in den folgenden Worten: «Wer ist der Lehrer, welcher lehrt? Nicht jeder beliebige Mensch, sondern der Apostel. Ja, der Apostel, und doch auch nicht wieder der Apostel. Verlanget ihr, fragt Paulus, einen Beweis über den in mir redenden Christus? Christus ist, der lehrt; seine Lehrkanzel ist im Himmel, seine Schule auf der Erde».[7]

Die Gemälde, die sich auf die Lehrthätigkeit Christi beziehen, kamen in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts auf. Die älteren sind symbolischer Natur: sie führen Christus unter dem Bilde des Orpheus inmitten seines Auditoriums aus der Thierwelt und unter demjenigen des Hirten mit seiner Heerde vor. Erst zu Anfang des 3. Jahrhunderts wurde, in der Katakombe des Prätextat, ein Fresko ausgeführt, auf welchem der Heiland in seiner wirklichen Gestalt als Lehrer auf einem Throne abgebildet ist; seine Zuhörer fehlen hier noch. Allem Anscheine nach sind erst im 4. Jahrhundert die Darstellungen enstanden, auf denen er als Lehrer zwischen den Aposteln und, einmal, zwischen den Evangelisten erscheint; die erhaltenen wenigstens stammen alle aus dieser Periode. Am beliebtesten waren die Bilder des Hirten; wir wollen sie deshalb an erster Stelle behandeln.

[1] *1 Kor.*, 11, 23.

[2] *Instr.*, 2, 17, 13, ed. Dombart, 82.

[3] Cypr., *De domin. oratione*, 1, ed. Hartel, I, 267: Evangelica praecepta... nihil sunt aliud quam magisteria divina, fundamenta aedificandae spei, firmamenta corroborandae fidei, nutrimenta fovendi cordis, gubernacula dirigendi itineris, praesidia obtinendae salutis, quae dum docibiles credentium mentes in terris instruunt, ad coelestia regna perducunt.

[4] Ruinart, *Acta martyrum sincera.*, 2, 3, ed. Ratisbon., 438.

[5] Isid., *Ep.*, 1, 136, Migne, 78, 271.

[6] Chrysol., *Sermo*, 13, Migne, 52, 227: Hodie, fratres, Christus rex noster commilitones suos de evangelico allocutus est tribunali, indixit hostibus bella, promisit praemia pugnaturis, etc.

[7] August., *Sermo de discipl. christ.*, Migne, 40, 678.

§ 69. Der Hirt mit seiner Heerde.

In der Symbolik des Guten Hirten haben wir das Gleichniss von dem verirrten und zurückgetragenen Schaf und das Gleichniss von dem Hirten, der seine Heerde weidet und vor dem Feinde beschützt, auseinander zu halten. Diese Unterscheidung, welche durch die Evangelien selbst geboten ist, trafen auch die alten Künstler, indem sie zwei Darstellungsarten schufen:

1. den Guten Hirten, der das Schaf auf seinen Schultern trägt,

2. den Hirten mit seiner Heerde. An jede der beiden Darstellungen knüpft sich eine verschiedene Bedeutung; sie müssen daher getrennt besprochen werden.[1] Demgemäss verweisen wir die Gemälde der ersten Art in das XXI Kapitel und behandeln hier nur diejenigen des Hirten mit seiner Heerde.

Schon David vergleicht Gott mit einem Hirten, der für alle Bedürfnisse seiner Heerde sorgt (*Ps.*, 22, 1): « Der Herr ist mein Hirt, und nichts wird mir mangeln; auf einem Weideplatze, da hat er mich gelagert, am Wasser der Erquickung mich erzogen ». Das Gleichniss vom Guten Hirten, der, im Gegensatz zum Miethling, seine Heerde pflegt und weidet, entwickelt ausführlich der Heiland im Evangelium des hl. Johannes (c. 10). « Ich bin der Gute Hirt », sagt er wiederholt von sich. « Der Gute Hirt ruft seine Schafe mit Namen und führt sie heraus..., geht vor ihnen her, und seine Schafe folgen ihm nach, weil sie seine Stimme kennen... Er gibt sein Leben für seine Schafe. Der Miethling aber, der kein Hirt ist und dem die Schafe nicht zugehören, sieht den Wolf kommen, verlässt die Schafe und flieht; und der Wolf raubt und zerstreuet die Schafe... Ich bin der Gute Hirt, und kenne die Meinen, und die Meinen kennen mich..., und ich gebe mein Leben für meine Schafe... Und ich habe noch andere Schafe, welche nicht aus diesem Schafstalle sind; auch diese muss ich herbeiführen, und sie werden meine Stimme hören; und es wird Ein Schafstall und Ein Hirt werden... Meine Schafe hören meine Stimme; ich kenne sie, und sie folgen mir nach. Und ich gebe ihnen das ewige Leben; und sie werden in Ewigkeit nicht verloren gehen, und niemand wird sie aus meinen Händen reissen ». In diesen Worten geschieht des verirrten Schafes keine Erwähnung; die Heerde bedeutet im Gegentheil die getreuen Anhänger Jesu, welche « auf seine Stimme hören und ihm nachfolgen », und die keine Macht des Feindes ihm zu entreissen vermag. Das Gleichniss berücksichtigt demnach nicht so sehr den Zustand der Gläubigen nach dem Tode, als vielmehr ihr zeitliches Leben auf Erden: die Heerde versinnbildet die Gemeinde der Gläubigen, die Kirche unter ihrem geistigen Oberhaupte Christus. In diesem Sinne wird der Heiland in den um 155 verfassten Martyrakten des

[1] Diese Verschiedenheit wurde von den meisten Archäologen bis jetzt nicht bloss nicht beachtet, sondern der Hirt mit der Heerde galt ihnen als eine Abart dessen, der das Schaf auf den Schultern trägt. Vgl. de Rossi, *R. S.*, II, S. 352 f.; III, S. 62; *Bullett.*, 1873, S. 19.

hl. Polykarp[1] «der Hirt der katholischen, über den ganzen Erdkreis verbreiteten Kirche» genannt. Eben dieser Hirte war es auch, der den Bischof Abercius «glaubwürdige Wissenschaft gelehrt hat». Und wie Abercius auf seinem Grabsteine sich mit Stolz als den «Schüler des heiligen Hirten» bekennt, so bringen auch die Grabgemälde ein ähnliches Bekenntniss zum Ausdruck: derjenige, der sie malen liess oder um dessentwillen sie gemalt wurden, war ein treuer Anhänger Jesu, ein «Schüler des heiligen Hirten», und hoffte deshalb «das ewige Leben» von Gott zu erlangen.

Über das Formelle der Komposition brauchen wir nicht viel zu sagen. Dieselbe war bereits in dem Bilde des das Schaf tragenden Guten Hirten,[2] an dem man nur die Haltung änderte, vorhanden; die übrigen Komponenten wurden ohne Weiteres, aber in einem anderen Sinne, herübergenommen, und zwar die Heerde in der angegebenen Bedeutung und die Bäume als nothwendiger Bestandtheil einer landschaftlichen Gruppe. In der Vorführung der einzelnen Gemälde beginnen wir mit denjenigen, welche die soeben entwickelte Symbolik am klarsten zur Vorstellung bringen und dadurch Licht auf die übrigen werfen.

1. Ein «Schüler des heiligen Hirten». Fresko im Bogen eines Arkosols der spelunca magna in der Prätextatkatakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 178, 3. Unedirt.

Am Ende der «spelunca magna», links von der Kapelle des hl. Januarius, befindet sich ein Arkosol, dessen Bogen zwei ganz eigenartige, leider nur fragmentarische Bilder des Hirten bewahrt. Obgleich ein grosser Theil des Stuckes zerstört ist, so sind die erhaltenen Reste zum Glück derart, dass wir die ganze Dekoration mit voller Sicherheit in ihrem ursprünglichen Zustand wiederherstellen können. In der Mitte des Bogens prangte das monogrammatische Kreuz, von dem der obere und untere Theil des P übrig geblieben sind. An der wagerechten Hasta hingen, wie sich aus den weiteren Untersuchungen ergeben wird, die beiden apokalyptischen Buchstaben A und ω: P/A|ω. Das rechte Feld ist weniger beschädigt. Wir sehen den Hirten, der sich mit der Linken auf den Stab stützt und in der Rechten, wie es scheint, die Flöte (syrinx) hatte. Links steht ein Schaf, welches zu ihm emporschaut; dann kommt ein zweites monogrammatisches Kreuz, von dem sich ein grosses Stück der senkrechten und das linke Ende der wagerechten Hasta mit dem angehängten A erhalten haben. Den Abschluss der Gruppe bildet ein rundes mit dem Henkel versehenes Gefäss, das man hier, in der Verbindung mit dem Schaf und dem Hirten, für ein Milchgefäss zu nehmen geneigt wäre. Der Künstler hat indess einen Zweifel über die Bedeutung desselben unmöglich gemacht; denn er malte ganz deutliche Schriftrollen hinein: das Gefäss ist also ein Schriftrollenbehälter (capsa, scrinium, βιβλιοθήκη). Die Rollen enthalten die Lehre Christi, die «heilbringenden Satzungen des Lebens», oder die «glaubwürdige Wissenschaft des heiligen Hirten», wie Abercius sich ausdrückt.

[1] *Martyr. S. Polyc.*, 19, ed. Funk, 304. [2] Siehe oben S. 48.

Die Gruppe war der Symmetrie halber auch in dem linken Felde des Bogens gemalt. Von dem Hirten hat sich jedoch nur der Kopf mit den Schultern erhalten; das Übrige ist verblichen und stellenweise mit dem Stuck herabgefallen. Zerstört ist auch das Schaf, die Hälfte der Schriftrollenkiste und das monogrammatische Kreuz, bis auf den Buchstaben ω.

Es haben sich somit alle Elemente erhalten, welche nothwendig sind, um die verlorenen Theile zu vervollständigen: zur Ergänzung der linken Gruppe des Hirten mit dem Schaf und dem Monogramm reicht die auf der rechten Seite gemalte hin; dass wir es sodann mit einer dreimal wiederholten «crux monogrammatica» und nicht mit dem wirklichen Kreuz zu thun haben, beweist die runde Hasta des in der Mitte des

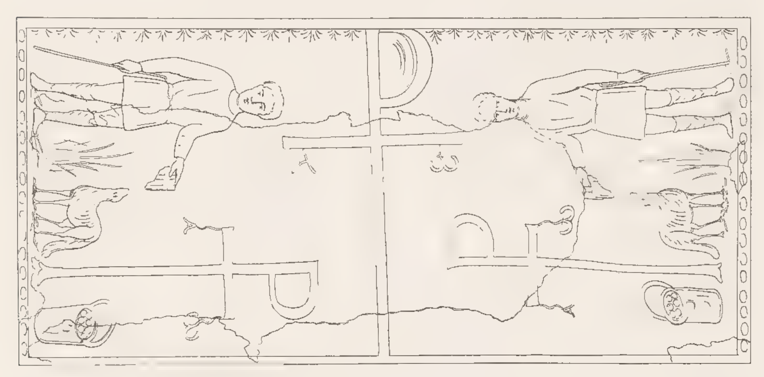


Fig. 19.

Bogens gemalten Rho, welches die beiden Gruppen trennt; endlich dürfen wir annehmen, dass alle drei Monogramme die apokalyptischen Buchstaben A und ω hatten; denn von dem des rechten Feldes ist noch das A, von dem des linken das ω zu sehen. In Fig. 19 gebe ich eine Wiederherstellung dieser werthvollen Fresken, welche sonderbarer Weise ganz unbeachtet geblieben sind.

2. Der Hirt beschützt die Heerde vor dem Feinde. Deckengemälde der hohen Kammer in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Anfang des 3. Jhts. Taf. 51, 1. Unedirt.

Das interessante Fresko, welches wir auf Taf. 51, 1 veröffentlichen, hatte das nämliche Schicksal, wie das vorhergehende: wiewohl seit 1864 zugänglich, ist es noch ebenfalls unedirt. Es bildet die einzige Darstellung der Decke einer hohen, nicht weit von der Kapelle des hl. Januarius entfernten Kammer, deren Fussboden in späterer Zeit tiefer gelegt wurde, um Raum für neue Gräber zu gewinnen. In der Mitte steht der Hirt, mit der geschürzten Exomis, Sandalen und Beinbinden bekleidet und mit der Hirtentasche ausgerüstet. Seine Rechte ist herabgelassen und zeigt auf die

Heerde, welche sieben Schafe zählt. Diese drängen sich ängstlich zusammen und blicken zum Hirten empor. Ihre Ängstlichkeit und die Haltung des Hirten lassen die Nähe irgend eines Feindes vermuthen. In der That sehen wir auf der andern Seite von dem Hirten zwei in der Katakombenmalerei ganz ungewohnte Thiere, einen Esel und ein Schwein; dieses senkt den Rüssel, wie Nahrung suchend, zu Boden; jener hat die Ohren gespitzt und streckt den Kopf gierig in der Richtung nach den Schafen aus. Sie dürfen sich jedoch beide der Heerde nicht nähern, denn der Hirt hält sie mit dem Stocke zurück. Im Hintergrunde sind Bäume mit Vögeln in den Kronen.

Aus der Beschreibung der Malerei geht hervor, dass wir es mit einer ebenso ungewöhnlichen wie hochwichtigen Darstellung zu thun haben. Ihren Sinn erschliesst uns zum Theil das unter dem Namen des *Physiologus* bekannte Buch, welches in Alexandrien vor 140 entstanden ist, und dessen Benutzung von Seiten der Kirchenschriftsteller sich mit grosser Wahrscheinlichkeit bis auf den hl. Justinus Martyr verfolgen lässt.[1] Aus dem Physiologus erfahren wir, das der Wildesel, onager, den Teufel in seiner Ohnmacht bezeichnet; «er brüllt», heisst es daselbst, «weil sein Reich der Finsterniss abnimmt».[2] Das Schwein galt, wie heute, so schon im Heidenthum als das Symbol sittlicher Unreinheit,[3] welche Bedeutung ihm auch die Heilige Schrift beilegt: «...werfet eure Perlen», sagt der Herr, «nicht vor die Schweine hin, damit sie selbe nicht etwa mit ihren Füssen zertreten, und sich umkehren, und euch zerreissen» (Matth., 7, 6). Die von den drei ersten Evangelisten überlieferte Begebenheit von der Austreibung der Teufel[4] berechtigt uns, in dem Schwein das Bild des «unreinen Geistes» selbst zu sehen. Onager und Schwein bedeuten also denselben Widersacher, den Teufel, welcher die Gläubigen Christo zu entreissen und sie an Leib und Seele zu verderben trachtet. Es ist nun klar, warum die Schafe auf unserem Bilde sich so ängstlich unter die Rechte des Hirten schaaren; es begreift sich weiter die Haltung des Hirten, aus welcher feste Entschiedenheit, seine Schafe zu beschützen, spricht; es scheint, als wollte er sagen: «Diese gehören mir; niemand wird sie aus meinen Händen reissen!».

So weit sich der coemeteriale Bilderschatz überschauen lässt, wäre also unser Gemälde das einzige Beispiel für die Verwendung der im Physiologus niedergelegten Thiersymbolik. Es darf uns nicht befremden, in den Katakomben nicht mehr Spuren von ihr zu finden; denn die coemeteriale Thiersymbolik hat sich an die Symbole der Heiligen Schrift gehalten. Selbst der Phoenix, dessen fabelhafte Geschichte die meisten Kirchenschriftsteller, von dem hl. Klemens R. angefangen, apologetisch für die

[1] Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, S. 65. Sicher benutzten den Physiologus Klemens von Alexandrien und Origenes, letzterer sogar mit Angabe des Titels. Vgl. Lauchert, a. a. O., S. 68 ff.

[2] Lauchert, a. a. O., S. 36. Eine zweite Bedeutung, die der Physiologus dem Onager beilegt, knüpft an dessen libido und Eifersucht an und fand später eine geschmacklose Anwendung auf die Patriarchen (a. a. O., S. 13 f.).

[3] In diesem Sinne nennt sich Horaz (*1 Ep.*, 4, 16) «Epicuri de grege porcum».

[4] Math., 8, 30 ff.; Mark., 5, 11 ff.; Luk., 8, 32 ff. Vgl. auch Iren., *Contra haereses*, 5, 8, Migne, 7, 1143.

Lehre von der Auferstehung verwertheten und der im Physiologus eine grosse Rolle spielt, fand in die Malereien der Katakomben keinen Eingang.

Vielleicht besteht nicht einmal für unser Bild die Nothwendigkeit, zu seiner Erklärung sich auf den Physiologus zu berufen; denn die metaphorische Bedeutung des Esels als eines Starr- und Dummkopfes war schon im Alterthum ebenso geläufig, wie sie es heute ist. Und ihre Anwendung namentlich auf Haeretiker, welche die Wahrheit gegen den Irrthum eintauschen und in ihrer Verblendung nicht bloss hartnäckig verharren, sondern auch andere zum Irrglauben zu verleiten suchen, war ebenso naheliegend als verlockend. In diesem Falle könnte also der Esel die Haeretiker, und das Schwein die Unreinen versinnbilden, deren sich der Teufel bedient, um der Heerde Christi zu schaden. Die Sache bleibt sich übrigens dem Wesen nach gleich, welche von den zwei Bedeutungen wir auch immer den beiden Thieren geben mögen. Die Anwesenheit derselben beweist sodann, dass die Heerde, wie bereits hervorgehoben wurde, die Gemeinde der Gläubigen während ihres irdischen Daseins, nicht die Schaar der Auserwählten in der Seligkeit vorstellt, die von keinem Feinde mehr bedroht werden.

In künstlerischer Hinsicht gehört die Komposition zu den besseren. Vortrefflich ist der Hirt aufgefasst, wie auch die Schafe einen guten Eindruck machen; die beiden Thiere zur Rechten [1] sind dagegen etwas unbeholfen ausgefallen; man merkt es ihnen an, dass sie dem Maler weniger geläufig waren als die Schafe. Trotzdem dürfen wir das Fresko mit aller Sicherheit in den Anfang des 3. Jahrhunderts verweisen.

Die Erklärung und Datirung des besprochenen Bildes erhielten in den schönen Fresken, welche ich in dem Bogen des Arkosols der nämlichen Kammer nachträglich entdeckt habe, eine unerwartete Bestätigung. Hier ist zwischen Tauben, Gazellen und Delphinen, also zwischen rein ornamentalen Gegenständen, Christus als Lehrer und Gesetzgeber abgebildet. [2] Er sitzt auf einem mit grünem Polster belegten

[1] Dass man in diesen Thieren wirklich einen Esel und ein Schwein zu sehen hat, wird nicht ernsthaft bezweifelt werden können; einige von den Archäologen, denen ich meine Kopie des Bildes vorlegte, haben denn auch dieselben auf den ersten Blick richtig gedeutet. Es wird genügen, hierfür Herrn Prof. E. Petersen mit Namen anzuführen.

[2] Taff. 49 f. Weil nicht weit von der Krypta des hl. Januarius entfernt und vielleicht selbst als Grabstätte eines hervorragenden Heiligen angelegt, wurde die Kammer, welche diese Fresken birgt, im 4. Jahrhundert mit Gräbern ganz überfüllt. Um Raum für neue Gräber zu gewinnen, wurde der Fussboden tiefer gelegt, das in der Hinterwand befindliche Arkosol mit einer aus schlechtem Mörtel und Tuffstücken gebildeten Masse verschlossen und vor den Seitenwänden zuletzt noch gemauerte loculi aufgeführt. In viel späterer Zeit hat man, um die Mauern der spelunca magna zu verstärken, die Thür der Kammer vermauert. Die Reliquiensucher drangen von der linken Seite, mit Durchbrechung der Wand, hinein und plünderten alle erreichbaren Gräber. Dieser Durchbruch dient gegenwärtig als Eingang. Bei einer näheren am 31. Januar 1901 vorgenommenen Prüfung des Arkosols bemerkte ich, dass in der linken Ecke etwas von der rothen Einfassungsborte sichtbar war. Dieses liess vermuthen, dass man bei der Schliessung des Arkosols seine Malereien nicht zerstört hatte. Mit Hilfe eines spitzen Steines schlug ich in dieser Ecke die Füllung heraus, wodurch eine schöne Taube, in natürlicher Grösse, zum Vorschein kam. Meine Vermuthung war also richtig: die Fresken des Bogens waren erhalten. Ich liess nun, mit Genehmigung der Ausgrabungskommission, am 3. Februar die Füllung durch einen Maurer entfernen

Sessel und liest in einer langen, mit unleserlichen Zeichen beschriebenen Schriftrolle, die er mit beiden Händen hält, indem er sich dabei mit dem etwas erhobenen rechten Knie unterstützt, um dem leichtbeweglichen Pergamentstreifen einen Ruhepunkt zu bieten. Die Figur gleicht im Wesentlichen derjenigen in der Scene der Unterredung am Jakobsbrunnen, welche in der Sakramentskapelle A 3 gemalt ist (Taf. 29, 2). Obgleich Christus hier als Lehrer und Gegetzgeber erscheint, macht er nicht den geeigneteren Redegestus. Der Grund mag darin liegen, dass er isolirt, ohne Zuhörer, abgebildet ist. Dieses ist, nebenbei gesagt, für eine später zu behandelnde Darstellung des Apostelfürsten (Taff. 93 f.), welcher gleichfalls in der Schriftrolle liest, von Bedeutung. Die inhaltliche Verwandschaft und Zusammengehörigkeit des lehrenden Christus mit dem die Heerde vor dem Widersacher beschützenden Hirten sind augenfällig; beide Darstellungen beleuchten und ergänzen sich gegenseitig.

Die übrigen in diesen Abschnitt gehörigen Gemälde schildern sämmtlich den Hirten, wie er seine Heerde weidet; wir wollen sie jetzt in chronologischer Reihenfolge vorführen.

3. Bogen eines Arkosols über der Gruft des hl. Eusebius in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 51, 2.[1]

Der Hirt steht zwischen zwei Schafen, von denen das eine grast, das andere zu ihm emporschaut. Er hält in der Rechten die Rohrflöte, und stützt sich mit der Linken auf den Stab. Seine Bekleidung ist die gegürtete Ärmeltunika, welche am unteren Saume zwei runde Segmente hat, ferner der Schulterkragen (alicula) und die fasciae crurales mit den Sandalen. Im Hintergrunde sieht man zwei Bäume und niedriges Gestrüpp. Die anmuthige Gruppe ist in einem kreisrunden Rahmen, der aus zwei Blumenschnüren und einer Reihung von Rosenblättern besteht, geschlossen.

4. Grab der Marciana im ersten Stockwerk der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts.[2]

Der Hirt in ähnlicher Stellung und in derselben Tracht, wie 3. Mit der Rechten hält er die Syrinx so, als wollte er sie an die Lippen bringen. Die beiden abgewendeten Schafe blicken auf ihn zurück. Im Hintergrunde stehen zwei Bäume. — Ich musste auf eine Wiedergabe dieses ziemlich gut erhaltenen Bildes verzichten, weil die Gallerie infolge einer Senkung des Terrains seit mehreren Jahren unzugänglich ist.

5. Frontseite über dem Bogen des Arkosols des hl. Eusebius in San Callisto. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts.[3]

und hatte die Genugthuung, die ganze auf den citirten Tafeln wiedergegebene Dekoration in einem fast tadellosen Zustande zu finden. Als ich einen Monat später wiederkehrte, um die Malereien photographiren zu lassen, stellte es sich heraus, dass räuberische Hande die obere Hälfte der Figur Christi und die schönste von den Gazellen fortgeschleppt hatten. Glücklicherweise habe ich die Malerei vorher so eingehend untersucht, dass es mir leicht wurde, das Fehlende bis in die kleinsten Details aus dem Gedächtniss wiederherzustellen. Die in einer punktirten Linie ergänzten Theile waren schon bei der Auffindung des Freskos zerstört.

[1] De Rossi, *R.S.*, II, Taf. XX; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 16, 2.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1873, Taff. I-II.

[3] De Rossi, *R.S.*, II, Taf. VIII; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 17, 1.

Die untere Hälfte des Bildes wurde durch ein späteres Grab zerstört. Der Hirt trägt die geschürzte Ärmeltunika; er hält in der rechten Hand die Syrinx wie 4. Nach der Länge des Feldes zu urtheilen, stand er wenigstens zwischen vier Schafen.

6. Bogen eines Arkosols der Region der hll. Gaius und Eusebius in San Callisto. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 112, 1.

Von diesem stark verblassten Fresko hat de Rossi eine ungenaue Kopie veröffentlicht:[1] es fehlt bei ihm die Heerde, welche aus vier Schafen, von denen eines mit dem Stuck zerstört ist, bestanden hat. Der Hirt trägt über der gelben Tunika den Schulterkragen, den der Kopist ebenfalls übersehen hat. Die Bäume sind mit dunkelrothen Früchten behangen.

7. Grab der rechten Wand der Haupttreppe in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Ende des 3. oder erste Hälfte des 4. Jhts. Taff. 121 f.

Der Hirt sitzt auf einem Felsstück inmitten seiner Heerde. Er stützt den linken Arm auf den krummen Stab (pedum) und hält in der Rechten die Flöte. Seine Kleidung ist die nämliche, wie bei 3. Die auf dem Weideplatz zerstreute Heerde besteht aus fünf Schafen und einem Ziegenbock. Letzterer ist mit einem Widder in Korresponsion gesetzt und wohl nur deshalb hier angebracht; er schaut, wie dieser, aus dem Bilde heraus, während von den Schafen drei ruhen und eines grast. Den Hintergrund bilden vier mit allerlei Vegetabilien bewachsene Berge; zuäusserst stehen zwei Bäume, welche die Komposition einrahmen. Die Berge erinnern an die Worte, in denen Abercius auf seinem Grabstein sagt, dass der heilige Hirt die Schafe « auf Bergen und in der Ebene weidet ».[2]



Fig. 20.

Bosio veröffentlichte von diesem Bilde eine Kopie Toccafondo's, die wir in Fig. 20 verkleinert zum Abdruck bringen.[3] Ein Blick auf dieselbe lehrt, dass der Kopist das Original vollständig verändert hat. Er zeichnete, um nur eines zu erwähnen, statt der Berge allerlei Bäume, in denen Garrucci « Oliven, Palmen und Ulmen » erkannt hat.[4] Das Fresko kann demnach noch als unedirt gelten.

Unter dem loculus ist ein Zaun aus Schilfrohr gemalt, der einen Blumengarten abgrenzt. Vor dem Zaun sieht man zwei einem Kantharus zugewendete Tauben, höchst wahrscheinlich ein Bild der Seele der Verstorbenen im Paradies und mit der epigraphischen Formel SPIRITVS TVVS IN REFRIGERIO gleichbedeutend. Dieser Theil der Malerei ist noch völlig unbekannt.

[1] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XIV.

[2] Wilpert, *Fractio*, S. 109.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 269; Aringhi, *R. S.*, I, S. 577; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 78; Garrucci, *Storia*, II, Taf., 34, 2; Eine selbständige, gleichfalls sehr ungenaue Kopie brachte S. d.'Agincourt, *Storia*, VI, Taf. VIII, 4.

[4] Garrucci, *Storia*, II, S. 39.

8. Grab einer kurzen Gallerie schräg gegenüber dem «cubiculum clarum» in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jsts. Unedirt.

Der Gute Hirt wie 6, ist aber sehr schlecht erhalten; die Schafe sodann sind fast ganz verblichen. Aus diesem Grunde habe ich auf eine Wiedergabe des Bildes verzichtet.

9. Decke einer Kammer in der Katakombe des hl. Hermes. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 151. Unedirt.

Wie in der hohen Krypta in Prätextat, so bildet auch in dieser Kammer der Hirt die einzige Darstellung der Decke.[1] Die mit wenigem Geschick entworfene Gruppe ist von einem achteckigen Doppelrahmen umschlossen. Der Hirt, mit der Exomis bekleidet, steht zwischen zwei ruhenden Schafen; er stützt sich mit der Linken auf einen Stab und hält in der Rechten die Hirtenpfeife. Im Hintergrunde sieht man Bäume, von denen die zur Linken fast ganz verblasst sind. In den vier das Oktogon umgebenden Feldern wiederholen sich paarweis zusammengestellte Tauben mit Cippen; in den vier schmalen Feldern, welche in Form eines gleicharmigen Kreuzes von dem Centrum ausgehen, sind Pfauen, die mit entfaltetem Schweife auf einer Kugel stehen, gemalt. Den Raum zwischen den Kreuzbalken und den viereckigen Feldern wollte der Künstler durch Schafe ausfüllen, welche den Tauben zugewendet sein sollten; er liess jedoch zwei aus und gab zweien eine falsche Richtung. Wir haben hier also einen von den wenigen Ausnahmefällen, wo die Symmetrie verletzt wurde, vor uns.

10. Lunette des Arkosols einer Kammer des coemeterium maius. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts.[2]

Die Heerde besteht aus acht Schafen, welche zu je vier auf einer Seite vertheilt sind. Die zwei äussersten schauen zum Bilde hinaus; die übrigen sind zu ihrem Herrn gewendet. Der Hirt steht in einer zwangslosen Haltung, mit verschränkten Beinen da; er stützt sich mit der Linken auf den Stab und streichelt mit der Rechten ein Schaf. Im Hintergrunde sind Bäume. Das Bild ist stellenweise verblichen und derart mit Schimmelflecken überzogen, dass man es stark anfeuchten muss, um den Gegenstand der Darstellung zu erkennen.

11. Grab einer Gallerie unweit der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 147.

Diese Malerei, die in mehreren Punkten von dem Durchschnittsbilde abweicht, wurde bei den in der Nähe der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus vorgenommenen Ausgrabungen gefunden und von mir im *Nuovo Bullettino* (1898, Taff. VIII-IX) in Phototypie veröffentlicht; hier gebe ich von ihr eine farbige Tafel. Der Hirt, in der langen und ungegürteten Tunika, steht zwischen drei Schafen, von denen eines links, zwei rechts von ihm gemalt sind; er hält in der Linken den Stab, in der Rechten eine

[1] Die Kammer befindet sich unmittelbar hinter der Absis der Basilika des hl. Hermes und wurde im Jahre 1890 ausgegraben.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XI, 1; Perrets Kopie (*Catacombes*, II, Taf. LII) weist mehrere Ungenauigkeiten auf.

Doppelflöte. Die Grösse der Schafe nimmt von links nach rechts dermassen zu, dass das dritte im Verhältniss zum ersten fast so gross wie ein Rind ist.

12. Lunette des Arkosols der Krypta der Apostel in Sant' Ermete. Eine Stuckl. Vor 337. Taf. 152.[1]

Der Hirt wie 9; er stand zwischen Bäumen und sechs ihn anschauenden Schafen. Heute sind nur die Kronen der Bäume, der Kopf des Hirten und etwas von den Schafen auf der rechten Seite erhalten. Die Scene setzte sich in den beiden Bogenfeldern des Arkosols fort. Links grasen drei Schafe neben zwei Cypressen und einem Baume mit breiter Krone, rechts vier Schafe neben zwei Bäumen mit breiter Krone und einer Cypresse; oben in der Mitte sieht man vier Vögel, welche ihren Flug nach rechts und links nehmen. Von den Schafen sind einige grün, andere roth gemalt.

13. Bogen unter dem Bilde der zwölf Apostel in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 178, 2. Unedirt.

Der Stuck dieses Freskos haftet nur lose an dem Tuff und ist stellenweise schon herabgefallen, so dass ich hier nur eine oberflächliche Reinigung des Schimmels, der das Bild früher vollständig verdeckt hatte, vornehmen durfte. Der Hirt, in ähnlicher Haltung wie 9, steht inmitten seiner Heerde, welche aus vier Schafen bestanden hat; von diesen sind diejenigen auf der linken Seite ganz zerstört, die übrigen stark beschädigt.



Fig. 21

14. Zwei Gräber mit dem Opfer Abrahams unweit der Annonaregion in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 201, 2.[2]

Ein Vergleich meiner Kopie mit der von Bosio veröffentlichten (Fig. 21) zeigt, dass letztere jede Ähnlichkeit mit dem Original eingebüsst hat. Es lohnt sich daher auch nicht, auf die Irrthümer aufmerksam zu machen: Toccafondo hat alles verändert. Der Hirt ist auf dem Original eine zwerghafte, unschöne Gestalt; er trägt eine mit vier runden Segmenten und mit Besätzen verzierte, gegürtete Tunika. Von den Schafen, die zu seinen Füssen gemalt waren, hat sich nur rechts ein geringer Rest erhalten.

15. Bogen des Arkosols des Zosimianus in Santa Ciriaca. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts.[3]

Diese Komposition hat mit 12 insofern eine Verwandtschaft, als der Künstler sich zur Darstellung der Heerde nicht mit einem Felde begnügt, sondern die Schafe auch in den Nachbarfeldern angebracht hat. Der Hirt gleicht 3; er steht zwischen

[1] Bianchini, *Praefatio in vitas Pontiff.*, III, S. 24; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 273; Aringhi, *R. S.*, I, S. 581; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 80; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 34, 6.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1876, Taf. VII-VIII.

zwei mit Früchten beladenen Bäumen und zwei zu ihm aufblickenden Schafen. Ausserhalb des Rundbildes befinden sich auf jeder Seite je drei ruhende und ein grasendes Schaf.[1] Zwei weitere Schafe sind noch auf der unteren Frontwand des Arkosols gemalt; sie stehen vor einem durch Hermen eingefassten Gitter, durch dessen Lücken Blumen sichtbar sind. De Rossi's Kopist verwandelte einige Schafe in Rinder. Das Bild des Hirten ist sehr verblichen und so fleckig, dass es sich nicht gelohnt hat, eine Kopie von ihm anfertigen zu lassen.

16. Linke Wand der Krypta der Susanna im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Drei Gräber haben das Bild sehr beschädigt; da es ausserdem stark verblasst und mit Flecken überzogen ist, so habe ich von einer Kopie Abstand genommen. Hirt wie Schafe sind fast in natürlicher Grösse gehalten.

17. Bogen eines Arkosols der Liberiusregion in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[2]

Bei diesem gleichfalls sehr verblichenen Fresko hat sich der Maler in der Orientirung geirrt und den Hirten verkehrt gerichtet; im Übrigen wie 9.

18. Untere Front eines Arkosols der Liberiusregion in San Callisto. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[3]

Das Bild wurde nach seiner Veröffentlichung durch de Rossi von neuem zugeschüttet, so dass ich genöthigt war, die Erde entfernen zu lassen, um die Kopie mit dem Original vergleichen zu können. Der Erfolg entsprach nicht der Arbeit, da das Fresko jetzt fast ganz zerstört ist. Der Hirt hatte die gewohnte Stellung mit verschränkten Beinen und stand vor einem Rohrzaun. Von den Schafen, die er weidete, hat sich keine Spur mehr erhalten; sie fehlen denn auch auf de Rossi's Kopie.

19. Bogen des Arkosols des Winzers neben der Krypta der hl. Emerentiana in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 178, 1.[4]

Perret veröffentlichte von diesem leidlich gut erhaltenen Bilde eine Kopie, welche weit hinter derjenigen des Avanzini zurücksteht; geradezu unbegreiflich ist es, wie er dem Hirten einen ganz modernen, in der Mitte getheilten Vollbart geben konnte. Wie meine Kopie zeigt, ist das Fresko sehr roh ausgeführt. Die Ungeschicklichkeit des Malers offenbart sich namentlich in den zwei hochbeinigen und mit langen Ohren versehenen Schafen, welche man ebenso gut für zwei Esel halten könnte, wüsste man nicht, dass sie Schafe vorstellen sollen. Der Hirt, gekleidet wie 3, steht mit verschränkten Beinen da; er stützt sich mit der Linken auf den Stab und hält in der Rechten die Syrinx.

20. Rechte Wand eines Arkosols in der Katakombe der Generosa. Eine Stuckl. Ende des 4. oder Anfang des 5. Jhts. Taf. 112, 3.[5]

[1] Taff. 205 f.

[2] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XXXV, 1, S. 250.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XXXVII, 2, S. 253.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 475; Aringhi, *R. S.*, II, S. 213; Bottari, *R. S.*, III, Taf. CLV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 1; Perret, *Catacombes*, II, Taf. LI.

[5] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. L, S. 669; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 85, 4.

Die Haltung des Hirten wie bei 3; seine Tunika bietet das interessante Detail, dass sie mit zwei Gammakreuzen verziert ist; über ihm die Legende PA(S)TOR. Meine Tafel zeigt, dass das Originalgemälde weniger unbeholfen ist, als wie es die kolorirte Kopie de Rossi's vermuthen lässt.

21. Lunette eines Arkosols der Katakombe der Novella.[1]

Das seit Langem verschollene Fresko ist nur aus einer sehr mangelhaften Zeichnung Avanzini's und der noch weniger brauchbaren Kopie, welche Ciacconio anfertigen liess,[2] bekannt. Der Hirt glich in der Bekleidung 3; er stand zwischen sechs Schafen, von denen die alten Kopisten zwei in Hähne verwandelt und zwei ausgelassen haben. Allem Anscheine nach ist die Malerei in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts entstanden.

§ 70. Christus unter dem Bilde des Orpheus.

Es ist bekannt, dass der mythische Sänger Orpheus, ähnlich wie die Sibyllen, in den ersten Jahrhunderten der Kirche für eine Art prophetische Figur des Heidenthums gehalten wurde. Einigen ihm fälschlich zugeschriebenen Hymnen zufolge habe er, so glaubte man, anfänglich dem Polytheismus gehuldigt, sei dann später, unter dem Einfluss der Heiligen Schriften, zu der wahren Erkenntniss Gottes gelangt und habe richtige Lehren über Gott und das Wort Gottes, Jesus Christus, vorgetragen.[3] Man kann sich leicht vorstellen, dass solche aus dem Schosse des Heidenthums geschöpfte Argumente einen grossen Eindruck auf die Heiden machen mussten; selbst hervorragendere Geister, wie Justinus Martyr und andere, verschmähten es deshalb nicht, das vermeintliche Zeugniss des Sängers apologetisch zu verwerthen und wohl auch einzelne Verse der Gedichte desselben in ihre Schriften aufzunehmen. Was aber die Figur des Orpheus besonders sympatisch erscheinen liess und ihm den Eingang in die coemeteriale Symbolik verschaffte, war jene überraschende Analogie zwischen der Wirkung seines vom Saitenspiel begleiteten Gesanges und zwischen der geistigen Macht, die Jesus Christus durch sein Wort und seine Lehre auf die Herzen der Menschen ausübte. Hören wir, wie Eusebius von Caesarea diesen Vergleich durchführt: « Orpheus hat durch das Spiel der Lyra die wilden Thiere gezähmt und durch den Zauber seines Gesanges sogar Eichen bewegt, ihm zu folgen. Noch Höheres that das allweise Wort Gottes. Um die Verderbniss der Menschen zu heilen, nahm es das in seiner Weisheit selbstverfertigte Instrument, d. i. die menschliche Natur, an und spielte auf diesem Instrument eine bezaubernde Musik, durch welche es die Sitten der Griechen wie der Barbaren besänftigte, indem es die wilden und thierischen Instinkte ihrer Geister mit der Medicin der himmlischen Lehre heilte ».[4] Dass diese Symbolik in gewissen

[1] Bosio, *R. S.*, S. 531; Aringhi, *R. S.*, II, S. 285; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 172; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 72, 2.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XI, 2.

[3] Justinus M., *Cohortatio ad Graecos*, 15.

[4] Eus., *De laud. Const.*, 14, Migne 20, 1409.

christlichen Kreisen lange vor Eusebius verbreitet war, beweist der Umstand, dass Klemens von Alexandrien energischen Einspruch gegen sie erhob. Wie sehr er sie aber bekämpfte und Orpheus als Betrüger (ἀπατηλός) behandelte, so konnte auch er sich ihrem Reize nicht entziehen; denn unter den Symbolen, welche die Christen auf ihren Siegelringen anbringen sollten, nennt er die Lyra, und was die Fabel dem Orpheus zuschreibt, deutet er metaphorisch auf Christus.[1] Die Symbolik hatte noch in der späteren Zeit ihre Vertreter. Beweis dafür ist das unter den Namen der hll. Damasus und Hieronymus veröffentlichte Gedicht, welches die Macht Christi besingt,[2]

> « qui varias iunxit uno sub carmine linguas,
> ut PECVDES VOLVCRESQVE deum cognoscere possint ».

Ja selbst die Heilige Schrift schien eine Annäherung des Orpheus an Christus zu begünstigen; beschreibt doch der Prophet das Reich des Messias in Ausdrücken, welche unwillkürlich an die fabelhaften Erfolge des Orpheus erinnern: «Dann», sagt Isaias, «wohnt der Wolf bei dem Lamme und der Pardel lagert sich zu dem Böckchen; Kalb, Löw' und Schaf weiden zusammen, und ein kleiner Knabe hütet sie» u. s. f.[3]

Die unglimpfliche Behandlung, die Klemens von Alexandrien Orpheus zutheil werden lässt, zeigt immerhin, dass es in der Kirche solche gab, die den Vergleich des Erlösers mit dem thracischen Sänger ablehnten, ihn missbilligten. Es ist möglich, dass gerade sie das bald populär gewordene Bild des Hirten, der seine Heerde weidet, als Ersatz für Orpheus geschaffen haben. Dazu scheint zu stimmen, dass dieses Bild erst nach demjenigen des Orpheus entstanden ist. Die Symbolik des Orpheus-Christus mag auch mehr das Eigenthum einzelner klassisch gebildeter Christen, als das der ganzen Gemeinde gewesen sein. Thatsache ist, dass Orpheus in der coemeterialen Malerei nur fünfmal vorkommt, während wir von dem die Heerde weidenden Hirten einundzwanzig Darstellungen kennen gelernt haben.

1. Deckengemälde einer Kammer in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 37.[4]

Das älteste Bild des Orpheus ist in San Callisto, auf der Decke der Kammer gemalt, welche der Papstgruft gegenüber liegt und aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts stammt. Es zeigt den Sänger in einer von den klassischen Kunsttraditionen völlig verschiedenen Auffassung; denn sein Auditorium besteht bloss aus zwei Schafen, und nicht, wie in den heidnischen Darstellungen, aus allerlei zahmen und wilden Thieren. Der Künstler hat sich also nicht sklavisch an die Vorlage gehalten, sondern dieselbe den Anforderungen der symbolischen Bedeutung des Bildes gemäss umgestaltet. Auf diese Weise hat er die Gruppe des die Heerde weidenden Hirten wenn auch nicht absichtlich so doch faktisch vorbereitet: man brauchte für den vor zwei Schafen auf der Lyra spielenden Orpheus nur den mit der Syrinx ausgestatteten und

[1] Clem. Alex., *Paedag.*, 3, 11, Migne 8, 634; *Cohortatio ad gentes*, 1, Migne 8, 55.

[2] Ihm, *Damasi epigrammata*, S. 66 (unter den « Pseudodamasiana »).

[3] Is., 11, 6-8.

[4] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. X und XVIII, 2.

von der Heerde umgebenen Bonus Pastor einzusetzen — und die christliche Komposition war fertig. Das erste Bild dieser Art stammt, wie wir gesehen haben (S. 236) aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Die kallistinische Darstellung des Orpheus ist also für die coemeteriale Symbolik von grossem Werth, indem sie einen neuen Beweis dafür liefert, dass die christlichen Bilder des Orpheus mit denen des die Heerde weidenden Hirten sich inhaltlich decken. Orpheus sitzt hier, wie immer, auf einem Felsen und hat die ihm zukommende orientalische Gewandung. Der Künstler wollte ihn offenbar besonders auszeichnen, da er für seine Darstellung die ganze Decke verwendet hat.

2. Decke des cubiculum III in der Domitillakatakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 55.[1]

Seiner guten Erhaltung wegen wurde das Gemälde von Antiquitätenhändlern des 18. Jahrhunderts von der Wand abgelöst und ging zu Grunde. Aus Avanzini's Kopie zu schliesen, entsprach es ganz dem antiken Vorbilde. Orpheus sass zwischen zwei Bäumen und war mit dem Saitenspiel beschäftigt. Der Zauber seiner Musik hatte eine Menge von Thieren herbeigelockt: in den Ästen der Bäume wiegten sich verschiedene Vögel und zu seinen Füssen waren zwei Schafe, ein Pferd, eine Schlange, Schildkröte, Maus, zwei Eidechsen und ein Löwenpaar wereinigt.

3. Eingangswand der cripta dell'Orfeo in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 98. Unedirt.

Orpheus nimmt das Feld über der Thür ein. Die Feuchtigkeit hat das Bild so geschwärzt, dass man bei seiner Entdeckung gar keine Farben sah. Erst nach längeren Waschungen mit verdünnter Säure kamen die Figuren so weit zum Vorschein, dass man die Darstellung erkennen konnte. Eine vollkommene Reinigung war mir nicht möglich, da die Zerstörung schon zu sehr vorgeschritten ist und die Farbenschicht sich stellenweise abblättert. Auch hier hat der Künstler eine christliche Komposition geschaffen: Orpheus sitzt zwischen sechs Schafen, von denen vier rechts, zwei links gemalt sind; er ist im Begriff, das Spiel auf der Lyra, welche er in der linken Hand hält, zu beginnen.

4. Bogen des Arkosols einer Kammer in Santa Priscilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts.

In dieser Darstellung vertritt Orpheus ebenfalls die Stelle des Hirten; denn er sitzt wie dieser inmitten seiner Heerde. Neu ist, dass der Maler auch den die Schafe bewachenden Hund in das Bild aufgenommen hat. Das Fresko befindet sich in einer der späteren Kammern der Priscillakatakombe; dieses wie auch der einschichtige Stuck und die ziemlich unbeholfene Ausführung weisen es etwa der Mitte des 4. Jahrhunderts zu. Es ist in seinem oberen Theil mit dem Stuck zerstört und dazu noch sehr verblasst; infolgedessen verweise ich für die Abbildung auf de Rossi, der es im *Bullettino* nach einer Zeichnung von mir veröffentlicht hat (1887, Taf. VI). Zu beachten

[1] Bosio, *R. S.*, S. 239; Aringhi, *R. S.*, I, 547; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 63; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 25.

ist, dass das Deckengemälde dieser Kammer die Übergabe des Gesetzes an Petrus darstellt.

5. Lunette des mittleren Arkosols des cubiculum IV in der Domitillakatakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 229.[1]

Das unter 2 angeführte Fresko in Santa Domitilla wurde mehr als ein Jahrhundert später für das Hauptarkosol des cubiculum IV derselben Katakombe mit einigen unwesentlichen Veränderungen kopirt. Orpheus hat hier sein Spiel beendet oder will es eben beginnen; in der Linken hält er die Lyra, in der Rechten das Plektrum. Unter den Thieren befinden sich ein Kamel, Rind und Dromedar, die auf dem Vorbilde fehlen. Die Malerei wurde durch einen späteren loculus beschädigt.

§ 71. Christus als Lehrer der Apostel.

Die Darstellungen, welche Christus als Lehrer zwischen den Aposteln zeigen, gehören, wie schon oben gesagt wurde, sämmtlich dem 4. Jahrhundert an, so dass wir vermuthen dürfen, dass sie erst in dieser Zeit geschaffen wurden. Es passt dieses ganz in den Rahmen der Entwicklung der christlichen Kunst, welche seit dem 4. Jahrhundert ihre Kompositionen figurenreicher zu gestalten anfing. Mit Vorliebe brachte man die Apostelbilder in Räumen an, die einen bogenförmigen Abschluss haben, also in Arkosolien und absidalen Nischen. Christus nimmt als Hauptfigur die Mitte ein; sein Platz ist zugleich auch der höchste. Die Apostel sind, der Richtung des Bogens entsprechend, in absteigender Reihenfolge und zu sechs auf jeder Seite um ihren göttlichen Lehrer gruppirt. Christus ist immer, die Apostel gewöhnlich, sitzend abgebildet; er hat eine eigene Kathedra, sie eine gemeinsame Bank, die nur bei den zwei vordersten angedeutet ist. Mit zwei Ausnahmen hat er in der linken Hand die Schriftrolle, welche die Satzungen des von ihm gebrachten «neuen Gesetzes» enthält; den Aposteln ist die Rolle nur selten beigegeben. Da die Bilder idealer Natur sind, so darf es uns nicht wundern, auf ihnen auch den hl. Paulus anzutreffen. Von den Gerichtsbildern unterscheiden sie sich bloss dadurch, dass auf ihnen die Figur des Verstorbenen ausgelassen ist. Vier von ihnen sind in Santa Domitilla, zwei in Santi Marco e Marcelliano und eine in Ponziano; auf letzterem Fresko wurden wegen Mangel an Raum nur acht Apostel gemalt.

1. Absis der Kammer der sechs Heiligen in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Anfang des 4. Jhts. Taf. 126. Unedirt.

Das Gemälde war bei seiner Auffindung mit einer harten Stalaktitkruste überzogen, welche es vollständig unsichtbar machte. Auf mein Gesuch hin liess die Ausgrabungskommission es reinigen, was bei der ungewöhnlichen Grösse desselben eine

[1] Bosio, *R. S.*, S. 255; Aringhi, *R. S.*, I, S. 563; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 71; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 30.

lange Zeit erforderte. Die Mühe war nicht umsonst; das aus dem Luminar herabfliessende Wasser hatte zwar die Farben an vielen Stellen verwaschen, doch sind die Figuren, wie meine Tafel zeigt, ziemlich deutlich zu erkennen. Christus sitzt auf einem grün gepolsterten Thron, welcher mit einer grün eingefassten, niedrigen Rücklehne und einem rothbraunen Trittbrett (suppedaneum) versehen ist; die vor der Brust erhobene Rechte macht den Redegestus und die Linke hält den nach vorn geworfenen und mit einem liegenden H verzierten Palliumzipfel. In den Gestalten der Apostel hat der Künstler eine Individualisirung nicht angestrebt; denn der bei zweien oder dreien angebrachte Vollbart soll nur die Monotonie unterbrechen. Zu diesem Zwecke gab er den Köpfen eine verschiedene Haltung, wodurch es ihm möglich wurde, die in Gewandung und Fussstellung etwas einförmigen Figuren zu beleben. Es ist ihm aber nicht gelungen, alle Apostel gleichmässig an die Wand zu bringen; die acht ersten sind so bevorzugt, dass man es den übrigen deutlich ansieht, dass sie nach jenen gemalt und nur deshalb hinzugefügt wurden, um das Kollegium vollzählig zu machen. Mehrere der Apostel auf der rechten Seite halten mit beiden Händen eine geschlossene Rolle; bei denen auf der linken Seite kann man dieses Detail nicht mehr erkennen. Der Hintergrund wurde bis zu den Figuren roth angestrichen, um die weissen Gewänder der Gruppe kräftiger hervortreten zu lassen.

2. Lunette eines Arkosols der Ampliatusregion in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 148, 2.[1]

Wie bei dem vorhergehenden Fresko, so hat der Künstler auch hier den Raum nicht recht ausgenutzt und nur zehn Apostel um Christus gereiht; deshalb war er genöthigt, die zwei fehlenden hinter die Kathedra zu malen. Ein späteres Grab verdarb das Bild in dem unteren Theile; es wurden zwei Apostel ganz und einer bis auf den Kopf zerstört. Mit Hilfe der soeben beschriebenen Komposition können wir uns das Fehlende leicht ergänzen. Christus sitzt auf einer Kathedra, deren Rücklehne bis zu seinem Kopfe hinaufreicht; in der ganz verzeichneten linken Hand hält er die halb geöffnete Rolle, die rechte ist erhoben und ausgestreckt. Sein Lockenkopf mit dem fast finsteren Blick hat mit demjenigen der Taff. 76, 1, u. 124 eine solche Ähnlichkeit, dass man ihn für eine von anderer Hand angefertigte Kopie halten könnte; räumlich sind beide Fresken denn auch wenig von einander getrennt. Die Apostel haben die Rechte erhoben, um ihre Bewunderung auszudrücken; mit der Linken halten sie das Palliumende, welches über den Vorderarm gelegt ist. Mit Ausnahme des untersten auf der rechten Seite sind sie alle bartlos. Auf der Kopie Bosio's wurde ihre Gewandung (Tunika und Pallium) irrthümlich in eine Dalmatik verwandelt, welchen Fehler auch Garrucci wiederholt hat. Ein weiterer wesentlicher Irrthum besteht darin, dass auf der Kopie einige Apostel stehen, während sie auf dem Original alle sitzen. Da man zu diesen Irrthümern auch noch übersehen hat, dass die zur Zwölfzahl fehlenden Figuren dem nachträglich angebrachten loculus zum Opfer gefallen sind, so kam es,

[1] Bosio, *R. S.*, S. 261; Aringhi, *R. S.*, I, S. 569; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 74; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 32, 1.

dass die Erklärer des Bildes bis zu Garrucci einschliesslich hier nicht die Apostel, sondern entweder Schüler Christi schlechthin oder jüdische Lehrer oder auch Märtyrer erkannt haben. Das Fresko stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

3. Äussere Lunette des Doppelarkosols einer Kammer in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 177, 1.[1]

In dem unteren Theile des Bildes löste sich der Stuck von der Wand, wodurch ein Drittel der Darstellung verloren ging. Christus sitzt auf der Kathedra mit einer hohen, abgerundeten Rücklehne; er hält in der Linken ein entrolltes Blatt und macht mit der vor der Brust erhobenen Rechten den Redegestus. Sein Haupt entbehrt noch des Nimbus; dieses und die geringe Entfernung der Kammer von dem Grabe der hll. Markus und Marcellianus bestimmen uns, das Fresko in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts zu datiren. In den beiden Aposteln, welche dem Heiland am nächsten sind, wollte der Maler die hll. Petrus und Paulus vorführen, was aber nicht ganz gelungen ist: dieser hat, allem Anscheine nach, den Kahlkopf und einen langen, aber wenig zugespitzten Bart, jener starkes Haupt- und Barthaar, an dem das charakteristische Grau fehlt. Von den übrigen Aposteln sind nur die beiden äussersten bärtig. Der vorletzte auf der rechten Seite hat lange bis auf die Schultern herabfallende Haare und deshalb etwas Ähnlichkeit mit Christus. Wenn dieses Zusammentreffen nicht zufällig, sondern von dem Künstler beabsichtigt ist, so dürfen wir in dem Apostel den «Bruder des Herrn», Jakobus den Jüngeren, erblicken. Etwas Sicheres lässt sich darüber nicht sagen, da dieser Fall einzig in seiner Art ist. Petrus hat die Linke, der ihm folgende Apostel die Rechte am Pallium; die vier andern scheinen alle die Rechte zum Redegestus zu erheben. Bei der gegenübersitzenden Reihe sind die Farben so verwischt, dass man nur die vor der Brust erhobene und ausgestreckte Rechte des Heidenapostels erkennen kann. In dem Bogen unter dem Fresko ist der seine Heerde weidende Hirt abgebildet.[2]

Das Fresko ist an vielen Stellen mit schwarzen, durch die Feuchtigkeit entstandenen Flecken bedeckt; einer von ihnen entstellt die Tunika des Herrn. Die runde Form desselben veranlasste den Zeichner Garrucci's, ihn in die Kopie aufzunehmen und ihm die Gestalt eines kleinen Diskus zu geben. Garrucci erklärte den Flecken für eine «gemma sacerdotale simile a quella che pender soleva dal pallio sul petto per analogia al pettorale ossia *urim* del sommo sacerdote dell'antica legge!».[3] Wir haben diese Stelle abgedruckt, weil sie so recht geeignet ist zu zeigen, wie weit die Kühnheit des Interpretirens am Schreibtisch gehen kann.

4. Rechte Absis der Bäckergruft in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 193.[4]

Eine etwas abweichende Form der Darstellung Christi und des Apostelkollegiums füllt die rechte Absis der um die Mitte des 4. Jahrhunderts angelegten Bäcker-

[1] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 18, 1.
[2] Vgl. oben S. 239.
[3] Garrucci, *Storia*, II, S. 22.
[4] Bosio, *R. S.*, S. 221; Aringhi, *R. S.*, I, S. 529; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 54; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 21, 2.

gruft. Zwei schadhafte Stellen, wo der Stuck herabfiel, abgerechnet, ist die Malerei zwar vollständig erhalten, doch sind die Farben besonders auf der rechten Seite fleckig und verwischt. Der Heiland, der eine sehr bevorzugte Stellung einnimmt, sitzt auf der Kathedra, welche auf einem Podium aufgestellt ist. Er macht mit der Rechten den Gestus des Redens und greift mit der Linken in den Bausch des Palliums, auf dessen Zipfel der Buchstabe H zu sehen ist. Zu seinen Füssen steht der runde mit Schriftrollen angefüllte Behälter. Die hohe Rücklehne der Kathedra erweitert sich nach oben und ist nicht gradlinig abgeschlossen, wie in 1, sondern fällt nach der Mitte zu ab, um dort für den Kopf einen freien Raum zu lassen. Von den Aposteln sind zehn stehend abgebildet; drei von diesen haben die Rechte zum Reden erhoben, die übrigen stehen ruhig da und lauschen auf die Worte ihres Lehrers; einige haben den Vollbart, andere sind bartlos. Im Vordergrunde befinden sich zwei Apostel, die auf Klappstühlen sitzen: es sind angenscheinlich die beiden Apostelfürsten, welche der Maler auf diese Weise vor den übrigen auszeichnen wollte. Paulus hat die Rechte zum Redegestus erhoben und die Linke schlaff heruntergelassen; Petrus macht die gleiche Gebärde, nur in umgekehrter Ordnung der Hände. Der Kopf des Heidenapostels ist bis zur Unkenntlichkeit verwischt; auf der Kopie Avanzini's hat er starkes Haar und einen langen Vollbart, so dass er sich, die Richtigkeit der Kopie vorausgesetzt, fast gar nicht von dem noch jetzt gut erhaltenen Kopfe des hl. Petrus unterschieden hat. Letzterer weist übrigens sehr wenig von dem traditionnellen Typus auf; wenn wir ihn trotzdem als Petrus bezeichnen, so geschieht es nur, weil er den Ehrenplatz, zur Rechten des Heilandes, einnimmt; an der Tunika Christi und der Apostel sind der doppelte Purpurbesatz und die aussergewöhnliche Breite des Klavus zu beachten.

5. Äussere Lunette des Doppelarkosols der Krypta der Kanephoren in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 177, 2. Unedirt.

Die Kammer dieser Malerei befindet sich in jener Region der hll. Markus und Marcellianus, welche sich hinter den Gebäulichkeiten des Trappistenklosters ausbreitet.[1] Das Fresko ist noch mehr beschädigt als das unter 3 besprochene, zum Glück aber nur in dem Theile, wo jenes erhalten ist. Da sie sich so beide gegenseitig ergänzen, so habe ich sie auf einer Tafel vereinigt. Nach den übrig gebliebenen Köpfen zu urtheilen, trugen alle Apostel einen langen Vollbart und waren unter einander nicht sonderlich verschieden. Christus hatte ohne Zweifel den Nimbus; denn die starren und breiten Umrisse der Figuren beweisen, dass das Bild aus den letzten Decennien des 4. Jahrhunderts stammt. Die Apostel auf der linken Seite haben die Rechte gleichmässig vor sich erhoben, die andern haben die Hände unter der Gewandung verborgen. In

[1] De Rossi suchte die Malereien dieser Kammer anfänglich in der auf San Sebastiano zu sich erstreckenden Region der Kallistuskatakombe, bis man sie durch Zufall in dem von San Callisto ganz unabhängigen Coemeterium der hll. Markus und Marcellianus entdeckt hat; er erwähnt sie in seiner *Roma Sotterranea,* I, S. 268; II, S. 78 (Analisi) und III, S. 638.

dem leeren Raume vor dem Heilande und zwischen den Aposteln wird wohl der Schriftrollenbehälter gemalt gewesen sein.

6. Frontwand über dem Bogen des Arkosols der Krypta der Magier in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 225, 1.[1]

Bei den zahlreichen Gemälden dieser Kammer, welche ebenfalls den letzten Decennien des 4. Jahrhunderts angehört, hat man den von den Figuren frei gelassenen Grund graublau angestrichen. Bei dem Apostelbilde reicht diese Füllung nur bis zum Kopfe Christi, weil der Künstler den in Blau gemalten Nimbus möglichst zur Geltung bringen wollte. Die Feuchtigkeit hat die Farben so arg mitgenommen, dass nur die beiden letzten Apostel der rechten Reihe ziemlich gut erhalten sind. Beide schauen zum Herrn empor, auf den wahrscheinlich auch die meisten andern ihren Blick gerichtet hatten. Die Innigkeit im Ausdruck des letzten überrascht für die späte Zeit des Freskos. Die weniger beschädigten Apostel haben alle die rechte Hand erhoben und ausgestreckt und die Linke unter dem Pallium verborgen. Dass die Apostelfürsten durch den traditionellen Typus ausgezeichnet waren, lässt sich besonders an dem Kopfe des hl. Paulus erkennen. Christus sitzt auf der Kathedra mit abgerundeter Rücklehne; trotz der schlechten Erhaltung seines Kopfes kann man sehen, dass er jugendlich bartlos war; die Rechte macht den Redegestus und die zerstörte Linke hält eine lange Schriftrolle, welche über beide Knie ausgebreitet ist. Zu seinen Füssen steht das Skrinium.

7. Gewölbe über einem loculus am Fusse der Treppe in Ponziano. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 225, 2. Unedirt.

Aus den bisher besprochenen Gemälden des Apostelkollegiums dürfen wir schliessen, dass die acht Gestalten, welche auf diesem Fresko um den Heiland gruppirt sind, ebenfalls Apostel vorstellen. Der Künstler musste sich mit der abgekürzten Zahl begnügen, weil der kleine Raum ihm nicht gestattete, das ganze Kollegium zu malen. Um den Abstand zwischen den Aposteln und ihrem göttlichen Meister auszudrücken, gab er diesem eine Grösse, welche die seiner Zuhörer wenigstens um das Doppelte übersteigt. Die Apostel tragen die üblichen Gewänder und stehen, wie die Zehn in der Bäckergruft. Christus sitzt auf einer Kathedra, deren Lehne höher als sein Kopf ist und ihn wie ein riesiger Nimbus umgibt; er hält in der Linken eine offene Rolle und hat die Rechte zum Reden erhoben. Die vornehmlich in einem schmutziggelben und braunen Ocker ausgeführte Malerei ist wegen ihrer Nähe zum Eingange sehr stark verblasst und obendrein mit Flecken überzogen; daher mag es gekommen sein, dass sie von den Archäologen bisher nicht bemerkt wurde. Selbst Bosio, der sie noch in einem besseren Zustande gesehen haben muss, gedenkt ihrer mit keinem Worte, während er von drei Jünglingen, welche in dem Nachbarfelde gemalt sind, eine Kopie veröffentlicht hat.[2] Der Mangel des Nimbus bei Christus veranlasst uns, das Bild etwa in die Mitte des 4. Jahrhunderts zu datiren.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1879, Taff. I-II. Diese Kopie ist so klein und oberflächlich, dass sie nur mit dem Inhalt der Darstellung bekannt macht.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 129.

Aus dem zweiten und letzten Drittel des 4. Jahrhunderts besitzen wir zwei noch unedirte Fresken, auf denen Christus nicht zwischen dem ganzen Kollegium, sondern zwischen den Vertretern desselben, d. i. den Apostelfürsten, erscheint. Beide Bilder befinden sich in der Katakombe der hl. Domitilla und sind leider nur fragmentarisch auf uns gekommen, doch so, dass sie sich, wenigstens für die Gestalten der Apostel, gegenseitig ergänzen. Das jüngere[1] füllt die Lunette eines Arkosols, welches seiner rothen Untermalung wegen «arcosolio rosso» heisst; es wurde entweder von den Arbeitern Bosio's oder von späteren Plünderern, die sich von der dahinter liegenden Strasse aus durch das Arkosol einen Durchgang gebrochen haben, verdorben. Christus sass auf einer ähnlichen Kathedra, wie Taf. 148 sie bietet, und machte mit der vor der Brust erhobenen Rechten den Redegestus; heute ist nur der rechte Ellenbogen und das rechte Knie mit dem entsprechenden Theil der Kathedra erhalten. Petrus hat die Rechte voll Bewunderung gegen den Herrn erhoben und hält mit der Linken den Palliumzipfel, den der Buchstabe Z ziert. Paulus ist ganz zerstört; wir haben ihn uns in der gleichen Stellung wie auf Taf. 182, 2 zu denken.

Die zweite Darstellung befindet sich in der Krypta des Diogenes, im Bogen der Nische, in welcher der Sarkophag des Fossors gestanden hat.[2] Ihre theilweise Zerstörung wurde, wie wir schon oben (S. 168), bemerkt haben, durch Boldetti herbeigeführt. Christus war in Brustbildformat gemalt; denn Boldetti sagt von ihm, dass er « von der gleichen Grösse und Form wie derjenige in Ponziano » war.[3] Hieraus dürfen wir folgern, dass der Heiland den Bart hatte. Von Petrus ist nur die untere Hälfte erhalten; er nahm dieselbe Stellung wie auf dem arcosolio rosso ein, nur war seine Bewegung etwas heftiger. Paulus ist ganz und in einem vorzüglichen Zustand der Farben auf uns gekommen; er steht in ruhiger Haltung da und hat in den Händen eine geschlossene Rolle. Neben den beiden Aposteln befindet sich ein mit Schriftrollen gefülltes Skrinium.

Ein Vergleich des auf Taf. 127, 1 wiedergegebenen Freskobruchstückes mit dem Rest des arcosolio rosso lehrt, dass auch hier Christus auf der Kathedra und zwischen den Apostelfürsten abgebildet war. Erhalten hat sich nur die linke Ecke der Kathedralehne und die obere Hälfte des hl. Petrus, der die Rechte akklamirend erhoben hat. Wir geben der Figur diesen Namen nur wegen ihrer bevorzugten Stellung; denn sie hat zwar einen Vollbart und Haare, die den ganzen Scheitel bedecken, ist aber zu roh und flüchtig gemalt, als dass man in ihr den üblichen Typus erkennen dürfte. Da Bosio[4] das Bild als « mit dem Stuck heruntergefallen » anführt, so muss es schon damals so zerstört gewesen sein, wie wir es heute sehen; es ist auch in der Folge ganz unbeachtet geblieben.

[1] Taff. 182, 1, u. 248.
[2] Taff. 181, 2, u. 182, 2.
[3] *Cimiteri*, S. 64.
[4] *R. S.*, S. 267.

§ 73. Christus als Lehrer der Evangelisten.

Die Katakombe der hll. Markus und Marcellianus, welche uns bereits zwei Darstellungen des Apostelkollegiums geliefert hat, besitzt ein Fresko, auf dem Christus zwischen vier mit der Tracht der heiligen Gestalten bekleideten Männern abgebildet ist (Taf. 162, 2). Die Archäologen haben in diesen mit Recht die vier Evangelisten erkannt. Der erste, links vom Beschauer aus, zeigt mit der Rechten auf einen Stern; er ist also der hl. Matthäus, der gleich zu Anfang seines Evangeliums (2, 2 ff.) von der wunderbaren Erscheinung des Sternes, welcher den Magiern die Geburt des Messias angezeigt hat, spricht. Demnach dürfte neben ihm Markus stehen, und auf der andern Seite, dem Herrn zunächst, Lukas und dann Johannes folgen. Alle drei sind indess in keiner Weise besonders kenntlich gemacht. Johannes hat, der Symmetrie halber, ebenfalls die Rechte erhoben, ist aber so schlecht erhalten, dass man nicht angeben kann, ob er den Gestus des Redens oder des Zeigens machte. Markus und Lukas sind dem Heilande zugewendet und hören ihm aufmerksam zu; ihre Linke hält das Palliumende, während die Rechte bei Lukas lose herabhängt und bei Markus im Bausch des Palliums verborgen ist. Die zwei ersten sind bärtig, die beiden andern scheinen bartlos zu sein. Christus sitzt auf einem mit grünem Kissen belegten Throne; sein jugendliches Haupt krönt ein graublauer Nimbus von der Form eine Reifens, neben welchem zwei etwas beschädigte Monogramme Christi (☧) gemalt sind; die Linke hält eine offene Schriftrolle, die auf Garrucci's Kopie in den Palliumzipfel verwandelt wurde;[1] die Rechte ist zum gewohnten Redegestus erhoben. Links vom Trittbrett des Thrones steht das wie gewöhnlich roth gemalte Skrinium. Hiervon und vom dem grünen Kissen abgesehen, ist das Bild fast ganz in einem röthlichen Ocker gehalten, welcher hell in der Gewandung und dem Inkarnat, dunkel in den Konturen ist. Es sei dieses ausdrücklich gegenüber der farbenreichen Beschreibung Garrucci's hervorgehoben. Die Entstehung des Freskos fällt kurz vor das Jahr 340.[2]

§ 74. Christus übergibt das Gesetz an Petrus.

Die hohen Vollmachten, mit denen der Heiland bei der Stiftung seiner Kirche den Apostelfürsten vor den übrigen Jüngern ausgezeichnet hat, gaben zu der Komposition, welche die Übergabe des Gesetzes an Petrus schildert, Veranlassung. Verhältnissmässig häufiger Vorwurf in der Sarkophagskulptur, findet sie sich in der

[1] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 17, 2. Auf dieser Kopie macht Christus mit beiden Händen den Gestus des Zeigens: ein Irrthum, dem wir später noch zweimal begegnen werden. Ganz unbrauchbar ist die Kopie Perrets (*Catacombes*, II, Taf. L).

[2] Vgl. oben S. 123.

Malerei der Katakomben nur ein einziges Mal: auf dem Gewölbe einer um die Mitte des 4. Jahrhunderts in Santa Priscilla angelegten Kammer. Wie oben (S. 164) gesagt wurde, sind zwei Drittel des Bildes zerstört; man sieht noch den oberen Theil des hl. Paulus und Christi, der die Rechte erhoben und ausgestreckt hat und mit der Linken die Gesetzesrolle, die LEX, dem hl. Petrus übergibt, welcher sie mit verhüllten Händen in Empfang nimmt Von dem letzteren ist nur das rechte Bein vom Knie abwärts zerstört, die Farben sind aber hier wie auch bei den zwei andern Figuren jetzt so verblasst, dass es sich nicht mehr gelohnt hat, eine Kopie davon machen zu lassen. Ich verweise daher auf de Rossi, welcher das Fresko nach einer von mir kurz nach der Beschädigung desselben angefertigten Skizze veröffentlicht hat.[1] Damals waren die Farben weniger verblichen als heute. Christus stand auf der Weltkugel, und Paulus hielt, ähnlich wie auf Taf. 181, 2, die geschlossene Rolle.

Ein Entgelt für den Verlust dieses Gemäldes bietet das Fresko, welches in einer von mir in der Katakombe ad duas lauros gefundenen Kammer, auf der rechten Seite der Eingangswand, gemalt ist und aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammt. Es führt den hl. Petrus, wie er auf einer niedrigen Kathedra sitzt und in einer Schriftrolle liest, vor. In dieser Darstellung haben wir das erste Bild, auf welchem der Apostelfürst nicht als Komponent einer Gruppe erscheint, sondern allein, als selbständige Figur auftritt. Der Künstler wollte ihn dadurch als den besonderen Vermittler der LEX CHRISTI, als den «Gesetzgeber des Neuen Bundes» auszeichnen. Das Fresko bildet somit ein Seitenstück zu der weiter oben[2] beschriebenen Malerei, auf welcher Christus in der Schriftrolle liest; wegen seines hervorragenden Werthes haben wir ihm zwei Tafeln (93 f.) gewidmet: die erste bringt die Darstellungen der ganzen Eingangswand der Kammer, die zweite die obere Hälfte der Figur des Apostels in der Grösse des Originals.

VI.

Die Einzeldarstellungen Christi.

Um die Gestalt des Gottmenschen immer mehr in den Vordergrund zu rücken, schufen die Künstler der Katakomben Darstellungen, welche Christus isolirt und ohne jede Begleitfigur zeigen. Das schon mehrfach erwähnte Fresko des in der Schriftrolle lesenden Heilandes in dem Bogen eines Arkosols der Prätextatkatakombe (Taf. 49) ist das älteste Beispiel dieser Art. Es darf hierzu gerechnet werden; denn wenn wir auch nicht wissen, welche Malereien die zerstörte Lunette enthielt, so beweist doch die Haltung Christi zur Genüge, dass er mit ihnen nicht einen unmittelbaren Zusammen-

[1] *Bullett.*, 1887, Taf. VII. [2] Vgl. S. 235 f.

hang hatte, wie z. B. in der Gerichtsdarstellung eines Arkosols der Kammer III in Santa Domitilla.[1]

Dem Fresko aus Prätextat lässt sich nur ein aus dem vorgeschrittenen 4. Jahrhundert stammendes Bild, welches im Centrum des Bogens eines Arkosols des Theklahypogäums gemalt ist und zu den rohesten Erzeugnissen der coemeterialen Kunst gehört, an die Seite stellen. Die *Röm. Quartalschrift* (1890, Taf. IX) brachte von ihm eine genaue Kopie, die ich nach einer Pause gemacht habe; ich darf daher auf sie verweisen. Christus sitzt auf einer Kathedra mit ausgeschweifter Rücklehne, hält in der Linken ein geschlossenes Volumen und hat die Rechte nach einem winzigen Schriftrollenbehälter ausgestreckt. Wie auf dem beschädigten Gemälde aus Prätextat hat er aussergewöhnlich kurzes Haar. Das Volumen und Skrinium deuten darauf hin, dass er als Lehrer aufgefasst ist. Um den Schriftrollenbehälter auf die erforderliche Höhe zu bringen, hat der Maler ihn auf eine Art Pilaster gestellt, ein Kunstgriff, den wir, in etwas veränderter Form, noch anderweitig antreffen werden.

Die auf Taf. 172, 1 wiedergegebene Figur befindet sich in der Mitte des Arkosolsbogens der Susannakrypta im coemeterium maius; sie stellt einen mit Tunika und Pallium bekleideten Mann dar, welcher in der Linken die geschlossene Schriftrolle hält und die Rechte erhoben und ausgestreckt hat. Wir brauchen nur die Bilder des Gerichtes und des lehrenden Heilandes durchzugehen, um in ihr sofort auch Christus zu erkennen. Es liegt hier also eine von jenen Darstellungen vor, welche «durch grössere oder geringere Modifikation der Verhandenen» (vgl. S. 56) geschaffen wurden. Christus ist, wie gewöhnlich, bartlos; in seiner Haltung gleicht er vollständig demjenigen der Kammer III in Santa Domitilla und erinnert in einem hohen Grade an den des Arkosols der «apostoli piccoli» in derselben Katakombe. Das Bild stammt aus der Mitte des 4. Jahrhunderts und ist noch unbekannt; leider sind die Farben infolge der Feuchtigkeit sehr nachgedunkelt, so dass man sie stark mit Wasser benetzen muss, um die Figur in ihren Details zu erkennen.

Nach dem Gesagten kann es keinem Zweifel unterliegen, dass auch die auf Taf. 83, 2 reproducirte, leider nur in der oberen Hälfte erhaltene Figur den Heiland darstellt. Sie gehört zu den älteren – zweite Hälfte des 3 Jahrhunderts – und bildete in dem Bogen eines Arkosols bei der Ampliatusgruft das Gegenstück zu dem Quellwunder, von dem ich ein winziges Fragment in dem Schutt der Grabhöhle gefunden habe.[2] Christus ist in drei Viertel-Profilstellung nach rechts gewendet und hat in der Linken, ähnlich wie auf dem kurz vorhin erwähnten Bilde der Kammer III, eine offene Schriftrolle; seine Rechte ist bis zur Brusthöhe erhoben, aber so verblasst, dass man jetzt nicht mehr unterscheiden kann, welchen Gestus sie machte; die Christusdarstellungen der Taff. 170 und 177, 1 lassen an den Redegestus denken.

Weniger gesichert als bei den Fresken aus Domitilla, dem coemeterium maius, Thekla und Prätextat ist die Auslegung der Figur, welche auf dem Deckengemälde

[1] Vgl. unten Kap. XIX, § 108, n. 12.

[2] Vgl. unten S. 269 Fig. 22.

des cubiculum X der Katakombe ad duas lauros das mittlere Feld einnimmt. Die von Bosio[1] veröffentlichte Kopie würde den Gedanken an Christus allerdings a priori ausschliessen; denn auf ihr sehen wir einen mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleideten Orans, also einen Verstorbenen (oder Märtyrer) in der Seligkeit, und nicht den Sohn Gottes. Aus meiner Kopie (Taf. 165) geht indess hervor, dass Avanzini sich geirrt hat. Die Figur steht auf dem Original in jener Haltung, welche wir an zahlreichen Statuen von Rhetoren bewundern und die von den Malern der Katakomben auch für einige als Advokaten auftretende Heilige adoptirt wurde. Da nun in unserer Kammer ein Gerichtsbild nicht existirt und Verstorbene in den zwei Nachbarfeldern als Oranten geschildert sind, so kommen wir, per exclusionem, dazu, in der Figur Christus, der in dem einen Nachbarfelde die Brodvermehrung wirkt und in dem andern von Balaam vorausgesagt wird, zu erkennen. Diese Auslegung hat eine um so grössere Wahrscheinlichkeit für sich, als die fragliche Gestalt und Christus in der Brodvermehrung sich einander gleichen. Das Fresko stammt noch aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Um die nämliche Zeit kam in der coemeterialen Kunst das Bedürfniss nach grösseren Christusbildern auf, welche eine sorgfältigere Behandlung der Details zuliessen. Bei der räumlichen Beschränktheit der Kammern und Arkosolien griffen die Künstler zu einem ebenso einfachen als wirksamen Mittel, indem sie, statt der ganzen Figur, Brustbilder malten. Auf diese Weise war es ihnen möglich, dem Kopfe nach Gutdünken selbst eine übermenschliche Grösse zu geben. Als Umrahmung dieser Bilder wählten sie in der Regel die Kreisform der imagines clypeatae. Wir haben weiter oben[2] die zehn Beispiele der Brustbilder Christi angeführt; sie stammen zumeist aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Alle hatten das Schicksal, in einem schlechten Zustande auf uns gekommen zu sein: eines zerstörte Boldetti mit dem Stuck; bei einem zweiten wurden infolge einer unverstandenen Reinigung die Farben dermassen weggewaschen, dass es gleichfalls als verloren betrachtet werden muss; die übrigen sind mehr oder minder beschädigt und verblasst. Das am besten erhaltene ist in der Prätextatkatakombe, im Bogen des Arkosols der Celerina, gemalt und noch unbekannt; wir bringen es auf Taff. 181, 1, und 251. Wie gewöhnlich, ist Christus auch hier jugendlich aufgefasst; das überreiche, fast mähnenhafte Haar verleiht seinem schönen Antlitz etwas Weibliches. Die weisse Tunika hat als Verzierung einen sehr breiten Purpurklavus; weiss ist auch das auf der linken Schulter liegende Pallium. Den Kopf umgibt ein voller Nimbus von blauer Farbe.

Unter den zehn Brustbildern sind höchstens drei, auf welchen Christus den Vollbart hatte. Ich sage höchstens drei, weil wir bei dem einen auf die Kopie Toccafondo's, die nicht über allen Zweifel erhaben ist,[3] angewiesen sind. Die Maler zogen also auch hier den jugendlich-idealen Typus vor: ein Beweis, dass es ihnen nicht um

[1] *R. S.*, S. 367; Aringhi, *R. S.*, II, S. 95; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 115; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 49, 2.

[2] Vgl. S. 210.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 267; Aringhi, *R. S.*, I. S. 575; Bottari, *R. S.*, II, Taff. 77; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 33, 2.

ein Portrait zu thun war.[1] Diese Bilder brachten die Darstellungen Christi in der Malerei der Katakomben zum Abschluss.[2] Sie erlangten in der Folge eine grosse Beliebtheit, welche sie in der christlichen Kunst bis auf den heutigen Tag bewahrt haben. Von den späteren Brustbildern sind drei erhalten; zwei befinden sich in Ponziano,[3] eines an der Grabnische der hl. Caecilia;[4] jene stammen aus dem 6. oder 7., dieses aus dem 9. oder dem Anfang des 10. Jahrhunderts. Auf allen dreien ist Christus bärtig geschildert.

Auf das in diesem Kapitel Behandelte zurückschauend, finden wir, dass die christologischen Darstellungen mit der Zeit immer mehr zunehmen und mannigfaltiger werden. Was also gleich eingangs bemerkt worden ist, hat sich bewahrheitet: der Heiland bildet wirklich den Hauptgegenstand der coemeterialen Malerei; auf fünfzehn Fresken huldigen ihm die Magier, die Repräsentanten der aus dem Heidenthum bekehrten Christen, als ihrem Gott durch die Übergabe der Geschenke; er wird in mehreren Prophezien verherrlicht, sehr häufig als der Lehrer und Gesetzgeber hingestellt und in den Scenen der Wunderwirkungen als der Beherrscher der Natur, als Gott anerkannt; vier Gemälde führen seine von einer wunderbaren Erscheinung begleitete Taufe im Jordan vor und einmal wagt man es, Scenen aus der Leidensgeschichte zu schildern; wir sehen ihn ferner auf dem Bilde der Schleierübergabe an eine gottgeweihte Jungfrau und auf denen der Unterredung am Jakobsbrunnen; später werden wir ihm öfters als dem Richter der Verstorbenen und über neunzigmal als dem Guten Hirten, welcher die Seele des Verstorbenen zu den Auserwählten trägt, begegnen; den Abschlus seiner Darstellungen brachten die soeben besprochenen isolirten Gemälde, auf denen er gewöhnlich in Brustbildformat, seltener als ganze Figur erscheint. An dieser Fülle von Darstellungen kann man also die Bedeutung bemessen, welche die Maler der Katakomben dem Sohne Gottes beigelegt haben. Die isolirten Bilder insbesondere scheinen vor allem dadurch veranlasst worden zu sein, dass die Gebete für die Verstorbenen, nach Ausweis der Grabinschriften, hauptsächlich an den Heiland, das «Licht der Verstorbenen», gerichtet sind.

[1] Während des Druckes dieser Zeilen erschien von J. E. Weis-Liebersdorf eine Studie über die Entstehung der *Christus- und Apostelbilder*, in welcher ein reiches Material verarbeitet ist. Leider fanden, um nur eines zu sagen, die Malereien der römischen Katakomben, die doch bei derartigen Fragen die Grundlage zu bilden haben, viel zu wenig — für die Apostelbilder fast gar keine Berücksichtigung; und wo sie berücksichtigt wurden, geschah es in einer möglichst unrichtigen Weise, da nicht die Originale, sondern die Kopien zu Worte kamen. Daher ist die Schrift zum guten Theil verfehlt.

[2] Die Darstellungen Jesu, deren Stoff aus den Apokryphen geschöpft ist, wurden hier nicht berücksichtigt, weil sie nur einmal und auf sehr späten Malereien vorkommen, und weil die Originale jetzt so gut wie ganz zerstört sind (abgebildet bei Bosio, *R. S.*, S. 579; Aringhi, *R. S.*, II, S. 353; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 191; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 84, 1.

[3] Taf. 257; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 86, 1. Das zweite Bild brachten: Bosio, *R. S.*, S. 129; Aringhi, *R. S.*, I, S. 379; Bottari, *R. S.*, I, Taf. 43; Garrucci, a. a. O., Taf. 86, 2.

[4] Taf. 260; De Rossi, *R. S.*, II, Taf. VI.

VIERZEHNTES KAPITEL.

Die Darstellungen der Taufe.

Der erste Schritt, den der Mensch zur Erlangung der Seligkeit thun muss, ist der, dass er sich taufen lässt. Der hl. Justinus M. schreibt: «Denen, die von der Wahrheit unserer Lehren und Vorschriften überzeugt sind und darnach leben zu können versprechen, verordnen wir Gebete und Fasten, damit sie von Gott Verzeihung ihrer Sünden erlangen... Dann führen wir sie dahin, wo Wasser ist, und dort werden sie auf dieselbe Weise wiedergeboren, wie auch wir wiedergeboren sind. Denn sie werden im Namen des Vaters Aller, und unseres Herrn und Erlösers des Gottes Jesus Christus, und des Heiligen Geistes im Wasser gebadet».[1] Die Nothwendigkeit der Taufe ist eine absolute: «Wenn Jemand nicht wiedergeboren wird aus dem Wasser und dem Heiligen Geiste, so kann er in das Reich Gottes nicht eingehen».[2] Es begreift sich daher von selbst, dass der Taufe so häufig in den Grabinschriften, sei es direkt oder indirekt, Erwähnung geschieht. Man hatte dafür Ausdrücke, die nur «den Eingeweihten verständlich» waren, z. B.: consequi (consecutio), percipere, accipere, zu ergänzen gratiam Dei, gratiam sanctam, gratiam D(omini) n(ostri), wie wir auf vier Epitaphien ganz ausgeschrieben lesen.[3] Eines derselben ist noch unbekannt; es kam im Oktober dieses Jahres (1902) vor dem Eingang zur Grabkirche der hll. Markus und Marcellianus zum Vorschein und hat folgenden Wortlaut:

BENE · MERENTI · ANTONI · AE CYRIACETI QVAE VIXIT
ANNIS · XVIIII · M · II · D · XXVI ACCEPTA DEI GRATIA QVARTA DIE
VIRGO · OBIT · IVLIVS · BENEDICTVS PATER · FILIAE DVLCISSIMAE
ET INCOMPARABILI · POSVIT D · XII · KAL DEC

«Der wohlverdienten Antonia Cyriaka, welche 19 Jahre, 2 Monate und 26 Tage gelebt hat und am vierten Tage nach Empfang der Taufe als Jungfrau gestorben ist. Julius Benediktus, der Vater, hat (diese Inschrift) seiner süssesten und unvergleichlichen Tochter gesetzt. Ihre Beisetzung erfolgte an den zwölften Kalenden des December (21 Januar)».

[1] *Apolog. I*, 61.
[2] Joh., 3, 5.
[3] Buonarruoti, *Vetri*, S. 17; de Rossi, *Inscriptiones*, I, S. 16; und eine Inschrift in Sant'Ermete (veröffentlicht von P. Bonavenia S. J. in *Civiltà cattolica*, 1891, quad. 978, 21 marzo).

Hier heisst also die Taufe «gratia Dei». Die Taufgnade war nämlich die gratia per excellentiam; sich taufen lassen heisst deshalb «accedere ad gratiam» in einigen dem hl. Augustin zugetheilten Predigten.[1] Am meisten begegnet uns auf Epitaphien das Epitethon fidelis, πιστός. «In einem Christen», bemerkt zu diesem Ausdruck der hl. Ambrosius, «ist das Erste der Glaube. Daher werden in Rom die Getauften mit Recht Gläubige (fideles) genannt».[2] Der Heilige hätte für «Romae» ebenso gut «in ecclesia» setzen können; denn überall war fidelis-πιστός gleichbedeutend mit getauft. Eine aus den Katakomben stammende Inschrift[3] beginnt mit den Worten: ΠΙCΤΟC ΕΚ ΠΙCΤΩΝ, um zu sagen, dass der Verstorbene ein Getaufter war und christliche Eltern hatte; in einer aus Cattania lesen wir von der Verstorbenen, dass sie «als Ungläubige geboren, eine Gläubige wurde und vier Stunden später (d. h. nach Empfang der Taufe) starb»: PAGANA NATA ... FIDELIS FACTA ... SVPERVIXIT HORIS QVATVOR.[4] Eine dritte, allbekannte Inschrift berichtet den rührenden Zug, dass die Grossmutter eines dem Tode nahen Kindes, welchem sie zärtlich zugethan war, «sich an die Kirche mit der Bitte wandte, das Kind «als einen Gläubigen aus dieser Welt scheiden zu lassen», mit andern Worten es zu taufen: ... PETIVIT DE AECLESIA VT FIDELIS DE SECVLO RECESSISSET.[5]

Auch in den Todtengebeten wird auf die Taufe Rücksicht genommen; man erinnert Gott daran, dass die Verstorbenen, für welche die Gebete verrichtet werden, die Taufe empfangen haben, um für sie die ewige Seligkeit zu erflehen. In dem *Sacramentarium Gelasianum* heisst es, allerdings in einer «Missa pro defuncto nuper baptizato»: «Gott, der du in das himmlische Reich nur die durch das Wasser und den Heiligen Geist Wiedergeborenen aufnimmst, sei barmherzig der Seele deines Dieners: und wie du ihn gleich nach dem Empfange der Taufe sündenlos sterben liessest, so gewähre ihm auch die Fülle der ewigen Freuden».[6] Ganz allgemein kehrt die Bezeichnung der Verstorbenen als solcher, «die Gott aus oder in dem Wasser der Taufe angezogen haben», bereits in den ältesten, bis in das 4. Jahrhundert hinaufreichenden Liedern (Q̄āl̄ē) der ostsyrischen, später nestorianischen Kirche[7] und weiterhin in der gesammten liturgischen Litteratur aller syrischen Kirchen wieder. Ihrer hohen Bedeutung wegen wurde die Taufe auch früh in die Malerei der Katakomben aufgenommen: man weist in dem coemeterialen Bilder-Gebet ebenfalls auf die Taufe hin, um Gott zur Milde gegen die Verstorbenen, um dererwillen die Bilder gemalt wurden, zu bewegen.

Die Darstellungen der Taufe gehören zu den ersten Schöpfungen der altchristlichen Kunst; denn die älteste stammt aus den ersten Decennien des 2. Jahrhunderts.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1869, S. 29.

[2] *De sacramentis*, 1, 1, 1, Migne 14, 417.

[3] Wilpert, *Principienfragen der christlichen Archäologie*, Taf. II, 3.

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1868, S. 74 ff.

[5] *Mus. Lateran.*, Pil. IX, 39.

[6] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, 755.

[7] (Bedjan) *Breviarium chaldaicum* S. 2*-215* jedes Bandes. Diese Mittheilung verdanke ich Herrn Dr. A. Baumstark.

Gleich zu Anfang kommen neben den realen Darstellungen, welche in grösserer oder geringerer Anlehnung an die Wirklichkeit die Taufhandlung selbst schildern, auch solche auf, die das Sakrament im Symbole vorführen. Wie es die Natur der Sache verlangt, werden wir zuerst die realen und dann die symbolischen Taufbilder behandeln.

I.

Die Taufhandlung.

§ 75. Die Taufe Christi.

Um die absolute Nothwendigkeit der Taufe zu zeigen, hat sich der Heiland selbst dieser Vorschrift unterworfen und liess sich im Jordan taufen. Der hl. Markus erzählt: « Und es begab sich, dass Jesus zu derselben Zeit von Nazareth aus Galiläa kam, und von Johannes im Jordan getauft wurde. Und sobald er aus dem Wasser heraufstieg, sah er den Himmel offen, und den Heiligen Geist wie eine Taube herabkommen und über sich bleiben ».[1] Es lassen sich vier Gemälde nachweisen, welche dieses Ereigniss schildern; sie sind alle veröffentlicht, drei von ihnen aber in einer so ungenügenden Weise, dass ich eine Wiederveröffentlichung derselben für nothwendig erachtet habe.

1. Verbindungsthür der Kammern X Y in dem Hypogäum der Lucina. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 2. Jhts. Taf. 29, 1.[2]

Diesem vielleicht[3] ältesten Bilde der Taufe Christi widmet de Rossi, der es zuerst bekannt gemacht hat, die folgenden Worte: « Obwohl das Fresko fast ganz verblichen ist, so ist es dennoch leicht, in ihm Johannes den Täufer zu erkennen, der vom Ufer aus seine Hand dem Erlöser reicht, welcher nach erhaltener Taufe aus dem Wasser steigt: die Taube in der Höhe bestimmt die biblische Bedeutung der Scene ».[4] Seine Kopie ist indess nicht ganz genau; denn auf ihr trägt die den Heiligen Geist versinnbildende Taube etwas Unbestimmtes im Schnabel. Dieses Umbestimmte wurde auf der Kopie Garrucci's zu einem Blatt, und auf derjenigen der geläufigen Handbücher zu einem deutlichen Ölzweig. Eine Taube mit dem Ölzweig hat aber in der coemeterialen Kunst eine andere Bedeutung, als die des Symbols des Heiligen Geistes. Daher kam es, dass einige Gelehrte de Rossi's Erklärung der Scene verliessen und dafür andere, mehr oder minder ungewohnte, ausdachten. Um nur eine zu erwähnen, so deutet Garrucci die Malerei als « die Errettung des getreuen Gläubigen durch Gott aus den Wassern der Trübsal ».[5] Das Fresko selbst hat an der Miss-

[1] Mark., 1, 9-11; vgl. Matth., 3, 13-17.
[2] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. XIV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 1, 2.
[3] Siehe unten, S. 261.
[4] De Rossi, *R. S.*, I, S. 324.
[5] Garrucci, *Storia*, I, S. 203.

deutung keine Schuld; jener Gegenstand, den die Taube im Schnabel tragen soll, ist ihr linker Flügel. De Rossi hatte somit Recht; das Bild stellt die Taufe Christi vor, und zwar in dem Augenblicke, wo Jesus nach der Taufe sich anschickt, ans Ufer zu steigen und dabei von Johannes unterstützt wird; links in der Höhe kommt die Taube auf ihn zugeflogen. Um dem biblischen Bericht treu bleiben zu können, wählte also der Künstler nicht den Vollzug der Taufe, sondern den auf sie folgenden Moment zum Gegenstand seiner Darstellung; denn die Taube erschien erst, als Jesus «aus dem Wasser stieg». Die späteren Künstler haben die beiden verschiedenen Momente zusammengezogen; auf diese Weise war es ihnen möglich, den Akt des Taufens und das Erscheinen der Taube in Einem Bilde zu vergegenwärtigen.

Der Täufer ist bartlos und hat die gegürtete Exomis; Christus ist völlig unbekleidet und von der Gestalt eines Jünglings, nicht eines Kindes, wie auf den drei folgenden Gemälden.[1]

2. Linke Wand der Sakramentskapelle A 3 in der Katakombe des hl. Kallistus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 27, 3.[2]

Der hl. Johannes, nur mit dem Lendentuch bekleidet, hat dem Heiland eben das Wasser aufgegossen, so dass es in einer Menge von Strahlen nach allen Seiten hin abspritzt, und berührt nun mit der Rechten dessen Kopf. Die Wasserstrahlen sind ein für den Ritus der Taufspendung zu beachtendes Detail; denn sie beweisen, dass neben der Taufe durch Untertauchen, «per immersionem», auch diejenige durch Aufgiessen des Wassers, «per aspersionem» und «per infusionem», in Übung war. Der hl. Johannes hat sich zum Aufgiessen des Wassers der hohlen Hand, des natürlichen Schöpfgefässes, bedient. Wie die Neophyten in den Darstellungen der Katechumenentaufe, ist auch Christus als nacktes Kind abgebildet; wir werden im nächsten Paragraphen den Grund für diese Eigenthümlichkeit angeben. Beide, Täufer und Täufling, stehen im Wasser.

Die Taube, welche für die Bedeutung des Bildes entscheidend ist, fehlt auf de Rossi's Kopie und demgemäss auch auf allen übrigen. Infolgedessen galt die Scene unbedenklich als die Taufe eines gewöhnlichen Gläubigen. Mir bereitete bei dieser Erklärung das Perizoma des Taufenden stets eine unüberwindliche Schwierigkeit; denn ein solches Gewandstück kommt wohl dem hl. Johannes, aber nicht einem Geistlichen zu. Die Schwierigkeit war um so grösser, als der Künstler in der Nachbarkammer A 2 die gewöhnliche Taufhandlung mit einem wesentlichen Unterschied darstellte, indem er dem Geistlichen die ihm gebührende Tracht der heiligen Gestalten, d. i. Tunika und Pallium, gab.[3] Man konnte auch nicht annehmen, dass der Taufende das Pallium und die Tunika abgelegt hätte, um bei der Ausspendung des Sakramentes desto unbehinderter zu sein; denn von diesen Gewändern findet sich auf dem Bilde keine Spur. Die Entdeckung der Taube hat nun mit allen Schwierigkeiten für

[1] Unsere Kopie ist die erste farbige.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 7, 2.

[3] Taf. 39, 2.

immer aufgeräumt: wir haben hier die Taufe Christi, und nicht die eines gewöhnlichen Katechumenen, vor uns.

3. Decke der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts.[1]

Johannes hat den linken Fuss auf einen Stein gesetzt und berührt, nach vorn geneigt, mit der Rechten den Kopf Christi; sein Gewand ist die gegürtete Exomis. Christus steht als nackter Knabe im Wasser und hat die Arme zum Beten ausgebreitet; über ihm sieht man die Taube sich herabsenken. Das Bild entspricht also mehr dem Berichte des hl. Lukas (3, 21 ff.): «Es geschah aber, da alles Volk sich taufen liess, auch Jesus getauft wurde, und da er betete, öffnete sich der Himmel; und der Heilige Geist stieg in leiblicher Gestalt gleich einer Taube auf ihn herab». Das Fresko ist das einzige in den Katakomben, auf welchem der Heiland als Orans erscheint. Hier ist es auch zum ersten Male, dass die Taube aus der Höhe herabschiesst, indem sie den Kopf erdwärts gerichtet hat; wie bekannt, wurde diese Form auf den späteren Darstellungen typisch.

4. Linkes Bogenfeld des Arkosols 15 der Annonaregion in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 240, 1.[2]

Vor vierzehn Jahren veröffentlichte ich von diesem Bilde eine unvollständige Kopie und gab deshalb auch eine unrichtige Erklärung.[3] Damals war es, wie schon oben bemerkt wurde, zum Theil mit einer Stalaktitkruste überzogen, welche ich nachträglich durch Waschungen mit verdünnter Säure entfernt habe. Jetzt ist das Bild für jedermann deutlich sichtbar. Es vergenwärtigt den Moment der Taufhandlung, und zwar in einer dem soeben besprochenen Fresko ähnlichen Weise: Johannes hat auch hier einen Fuss auf den Stein gesetzt, und Christus steht als Kind im Wasser, aber nicht als Orans sondern mit herabgelassenen Armen.

§ 76. Die Taufe eines Katechumenen.

Von der Taufe Christi sind die gewöhnlichen Taufdarstellungen streng auseinander zu halten. Die Maler haben denn auch dafür gesorgt, dass eine Verwechslung zwischen beiden nicht möglich war. Die Unterscheidungsmerkmale bestehen in der Taube, die nur in der Taufe Christi vorkommt, und in der Kleidung des Taufenden, welche bei dem Geistlichen immer die der heiligen Gestalten ist, während Johannes dreimal die Exomis und einmal das Lendentuch hat. Im Übrigen gleichen sich, mit zwei Ausnahmen, beide Darstellungen: der Täufling ist als nacktes Kind abgebildet, und der Taufende legt die rechte Hand auf den Kopf des Täuf-

[1] Wilpert, *Cyklus*, Taff. I-IV.

[2] Wilpert, *Madonnenbilder aus den Katakomben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1889, Taf. VII.

[3] Es präsentirte sich als Opfer Abrahams.

lings. Ersteres erklärt sich daraus, dass die Taufe eine geistige Wiedergeburt ist, weshalb die Getauften auch infantes, Kinder, und auf Inschriften renati, neophyti, pueri, puellae genannt werden.[1] Hinsichtlich der Handauflegung hat schon de Rossi[2] richtig bemerkt, dass mit diesem Gestus auf den Bildern nicht die Firmung, welche unmittelbar nach der Taufe gespendet wurde, gemeint sein kann, da der Täufling unbekleidet ist und noch im Wasser steht. Übrigens erwähnt das Handauflegen schon Tertullian als einen zu der Taufhandlung gehörigen Gestus; er schreibt: «Darauf», d. h. nach der dreimaligen Untertauchung des Täuflings, «wird die Hand aufgelegt, um durch den Segen den Heiligen Geist herabzurufen».[3]

1. Hinterwand der Sakramentskapelle A 2. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 39, 2.[4]

Der Geistliche, mit Tunika und Pallium bekleidet, legt die Rechte auf den Kopf des Täuflings, der bis an die Knöchel im Wasser steht. Seine Linke ist geschlossen und etwas nach vorn gestreckt; unter ihr sind zwei matte Farbenstriche sichtbar, die auf den Kopien allmälig die Form einer Schriftrolle angenommen haben, zuerst etwas undeutlich bei Perret und de Rossi, dann mit voller Bestimmtheit bei Garrucci und den übrigen. Eine Rolle wäre hier, zur Andeutung der bei der Taufe erfolgten «Übergabe des Gesetzes», allerdings am Platz; jene Farbenstriche sind jedoch ganz zufällig und haben mit einem Volumen nichts zu schaffen.

2. Bogen des rechten Arkosols in der Doppelkrypta der Katakombe ad duas lauros. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taff. 57 u. 58, 1. Unedirt.

Der Täufling, nur sehr oberflächlich angedeutet, steht bis über die Kniee im Wasser. Der Geistliche erinnert in seiner Haltung an die Figur des hl. Johannes in der oben besprochenen Taufe Christi der Kammer 54; etwas nach vorn gebeugt, hat er den linken Fuss auf einen Stein gesetzt und berührt mit der Rechten den Kopf des Neophyten. Das Bild ist hier dem hervorragendsten Taufsymbol, dem Quellwunder Moses', als Pendant gegenübergestellt.

3. Decke des cubiculum III in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 73.[5]

Die in künstlerischer Hinsicht beste Darstellung der Taufe besitzt das von mir im December 1899 wiedergefundene cubiculum III der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Es hat sich leider nicht sonderlich gut erhalten. Der Taufende gleicht in seiner Haltung dem des vorhergehenden Bildes, mit dem Unterschiede, dass er die Rechte dem Neophyten reicht, um ihm bei dem Verlassen der piscina behülflich zu sein. Dasselbe Detail haben wir bereits bei der Taufe Christi in der Lucinagruft kennen gelernt. Avanzini, der das Fresko in einem viel besseren Zustand

[1] *Mus. Lateran.*, Pil. XI; Marucchi, *Scavi nelle catacombe romane*, im *N. Bullett.*, 1899, S. 279 ff.

[2] *R. S.*, II, S. 333.

[3] *De baptismo*, c. 8.

[4] Perret, *Catacombes*, I, Taf. 60; de Rossi, *R. S.*, II, Taf. XV; Garrucci, *Storia dell'arte cristiana*, II, Taf. 5, 3.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 339; Aringhi, *R. S.*, II, S. 67; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 101; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 43, 1.

sah, zeichnete es trotzdem mit wesentlichen Veränderungen ab. Der Neophyt steht auf seiner Kopie in einem offenen Grabe, aus welchem er zur Hälfte herausragt; er ist mit dem Lendentuch bekleidet und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Der Taufende wurde in Christus verwandelt, der mit dem Zeigefinger der Rechten auf den im Grabe Stehenden zeigt. Infolge dieser Veränderungen galt das Taufbild bei den Archäologen gewöhnlich als die Darstellung einer von Christus gewirkten Todtenerweckung.

4. Rechtes Bogenfeld des Arkosols 29 unweit der Ampliatusgruft in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 228, 2.[1]

Im Wesentlichen, wie 1 und 2, nur sind beide Figuren in voller Vorderansicht gegeben. Von diesem Taufbilde veröffentlichte Bosio eine sehr ungenaue Kopie, welche von Toccafondo angefertigt wurde. Der nackte Täufling erscheint auf ihr mit langer Talartunika und Pallium bekleidet, und der Geistliche hat ein so unbestimmtes Aussehen, dass Garrucci ihn für eine Frau ausgeben konnte. Dadurch wurde natürlich auch die Bedeutung des Bildes eine völlig andere.[2] Meine Kopie ist demnach als die erste getreue Veröffentlichung desselben zu betrachten.

Die älteste Darstellung der Taufe war auf der Decke des Schiffes in der cappella greca, als ein grosses Rundbild gemalt.[3] Leider ist sie, bis auf etwas Wasser, mit dem Stuck herabgefallen; wir können deshalb nur aus dem Inhalt der übrigen Bilder, zumal der benachbarten, schliessen, dass dort die Taufhandlung selbst, sei es die Taufe Christi oder die eines Katechumenen, abgebildet war.

II.

Die Symbole der Taufe.

Reich und mannigfaltig sind die Vorbilder, welche die Kirchenschriftsteller für das Sakrament der Taufe aufgestellt haben. Die Bezeichnung der Taufe als geistige Erleuchtung, illuminatio-φωτισμός,[4] wies von selbst auf die von Christus gewirkten Blindenheilungen hin. In der That werden sie von Klemens von Alexandrien und später von Ambrosius und Augustin als Typus der Taufe erklärt. Tertullian behandelt die Taufsymbole ex professo in seinem Buche *De baptismo.* Er sieht das Sakrament typisch vorgebildet in der Erschaffung der Welt (c. 4), der Heilung des Gichtbrüchigen am Teiche von Bethsaida (c. 5), in der Sündfluth (c. 8), dem

[1] Bosio, *R. S.*, S. 267; Aringhi, *R. S.*, I, S. 575; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 77; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 33, 3.

[2] Bosio (a. a. O.) schreibt zur Erklärung der Malerei: Quando Signor Nostro mette la mano sopra il fanciullo, und Garrucci (a. a. O., S. 39): A destra una donna pone la mano sul capo di una fanciulla che gli sta davanti.

[3] Wilpert, *Fractio*, Taf. VI.

[4] Justin., *Apolog.*, 1, 61: καλεῖται δὲ τοῦτο τὸ λουτρὸν φωτισμός, ὡς φωτιζομένων τὴν διάνοιαν τῶν ταῦτα μανθανομένων.

Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer, in dem durch das Holz versüssten Wasser und im Quellwunder des Moses (c. 9). Der hl. Cyprian wiederholt zum Theil die gleichen Symbole, fügt ferner die Unterredung Christi mit der Samariterin am Jakobsbrunnen und, nach dem Vorgange des hl. Petrus (I, 3, 20 f.), die Arche des Noe hinzu und stellt folgende allgemeine Regel für die Taufsymbolik auf: «Quotiescumque autem aqua sola in scripturis sanctis nominatur, baptisma praedicatur».[1] Gleichfalls noch in vornicänischer Zeit bietet die Reihe der Taufsymbole Didymus von Alexandrien,[2] und später, in Abhängigkeit von ihm, der hl. Ambrosius. Sie findet sich, mit Auslassung bald des einen bald des andern Typus, in den verschiedensten alten Taufliturgien: so in einer koptischen,[3] in der arabischen des *Testamentum Domini* ägyptischer Recension,[4] in derjenigen der äthiopischen[5] Kirche und nicht zuletzt in der römischen, die in ihrer endgültigen Gestalt bereits im *Sacramentarium Gelasianum*[6] vorliegt, d. h. spätestens zur Zeit Gregors des Grossen festgestellt war. Der Gichtbrüchige am Schafteiche, welcher in diesen Texten regelmässig fehlt, erscheint dagegen als Taufvorbild in der gallischen Taufliturgie des sog. *Missale Gothicum*.[7] Der Heiland selbst schuf das Bild des Fischers, als er an Petrus und Andreas die Worte richtete: «Folget mir nach, so will ich euch zu Menschenfischern machen»;[8] das Fischer-Symbol begegnet uns wieder in dem bekannten, unter den Schriften des Klemens von Alexandrien veröffentlichten Hymnus: Ἁλιεῦ μερόπων Τῶν σωζομένων u. s. w.

Von diesen Taufsymbolen wählte man für die Malereien der Katakomben zunächst nur solche aus, die mit dem Wasser in direkter Beziehung standen; daher wurden die Blindenheilungen ausgeschlossen. Unter denen aber, in welchen das Wasser irgend eine Rolle spielt, waren einige zu schwierige Sujets oder eigneten sich gar nicht zur künstlerischen Darstellung an den bescheidenen Gräbern der Katakomben, wie z. B. die Erschaffung der Welt, die Sündfluth und das versüsste Wasser; andere endlich, wie die Arche des Noe und die Samariterin, erhielten eine andere Bedeutung. Somit blieben als Taufsymbole nur drei übrig: der Fischer, die Heilung des Gichtbrüchigen am Schafteiche und das Quellwunder des Moses. Mit diesen haben wir uns jetzt zu beschäftigen.

[1] *Ep.* 63, 8, ed. Hartel, 706.

[2] *De Trinitate*, 2, 14.

[3] Ermoni, *Rituel copte du baptême et du mariage*, in *Revue de l'Orient chrétien*, VII (1902), S. 308 (Übersetzung S. 315).

[4] Baumstark, *Eine ägyptische Mess- und Taufliturgie vermuthlich des 6. Jahrhunderts*, in *Oriens christianus*, I, S. 38-41.

[5] Migne, *PP. lat.*, 138, 947.

[6] Migne, 74, 1108-1111.

[7] Migne, 72, 274.

[8] Matth., 4, 19; Mark., 1, 17.

§ 77. Der evangelische Fischer.

Das Fischer-Symbol hat seinen Ursprung, wie bemerkt, dem Heilande selbst zu verdanken. Wie verbreitet und gemeinverständlich es im Alterthum war, zeigt die Stelle, in welcher Klemens der Alexandriner von Fischern, also von mehr oder minder ungebildeten Menschen, verlangt, dass sie bei der Ausübung ihres Berufes « des Apostels und der Kinder, die aus dem Wasser gezogen werden », d. h. des hl. Petrus und der Neugetauften, « gedenken sollen ».[1] Petrus galt bekanntlich als der « Menschenfischer » κατ᾽ ἐξοχήν; an ihn richtete Christus die Worte: « Fürchte dich nicht; von nun an wirst du Menschen fangen ».[2]

Die Figur des Fischers lässt sich in den Katakomben bisher nur auf drei Fresken nachweisen: in dem Hypogäum der Flavier aus der zweiten Hälfte des 1., und in den Sakramentskapellen A 2 und A 3 aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts.[3] Alle drei vergegenwärtigen den Moment des Fanges; daher ist die Form der Darstellung bei allen die nämliche: ein mit dem Perizoma bekleideter Mann sitzt am Ufer und zieht an der Angelschnur einen Fisch aus dem Wasser heraus.

Das Bild der Flaviergallerie[4] ist ausser jedem symbolischen Zusammenhange, mitten unter rein dekorativen Elementen angebracht. Wir dürfen deshalb a priori annehmen, dass der Fischer hier ebenfalls in dekorativem Sinne, wie wir ihn häufig in der heidnischen Kunst antreffen,[5] zu nehmen ist. Hätte unser Maler, wie man bisweilen behauptet, demselben eine symbolische Bedeutung beigelegt, so hätte er ihn ohne Zweifel mit der Darstellung der Taufe selbst in unmittelbare Verbindung gebracht. Er würde dieses um so weniger unterlassen haben, als die Fresken des Hypogäums der Flavier zu den allerersten Äusserungen der christlichen Kunst gehören, also aus einer Zeit stammen, wo von einer fortgeschrittenen Symbolik, die eben erst begonnen hatte, nicht die Rede sein kann. Und doch findet sich weder in der Nische noch in der ganzen Gallerie eine Darstellung, die auch nur entfernt an die Taufe erinnern würde. Es steht somit fest, dass der Fischer hier ein reines Dekorationsstück ist.

Bei den zwei andern Fresken kann über ihre Bedeutung als Taufsymbol kein Bedenken aufkommen; denn in A 2 ist der Fischer neben dem Quellwunder gemalt und in A 3 mit der Taufe Christi und dem Gichtbrüchigen zusammengestellt.[6] Der Fi-

[1] *Paedag.*, 3, 11, Migne, 8, 634.

[2] Luk., 5, 10. Als Illustration zu dieser Stelle mögen die oft citirten Worte dienen, die der hl. Paulin von Nola an den Bischof Delphinus, der ihn getauft hat, schrieb: Meminerimus nos... Delphini filios esse factos, ut efficeremur illi pisces, qui perambulant semitas maris. Meminerimus te non solum patrem, sed et Petrum nobis esse factum: quia tu misisti hamum ad me de profundis et amaris huius saeculi fluctibus extrahendum, ut captura salutis efficerer: et cui vivebam, naturae morerer et cui mortuus eram, viverem Domino. Sed si piscis tuus sum u. s. w. (*Ep.* 20, Migne, 61, 249 f.).

[3] Taff. 7, 1; 27, 2 u. 3 (De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XV f.; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 5, 2; 7, 2).

[4] Taf. 7, 1.

[5] Vgl. *Antichità di Ercolano*, I, 163; III, 273, 277, 281, 285, 295, und die Stuckreliefs des bei der Farnesina gefundenen Hauses.

[6] Taff. 27, 2 u. 3.

scher versinnbildet also den Taufenden, der Fisch den Neophyten. Daher nennt Tertullian in der bekannten Stelle die Christen pisciculi, Fischlein, im Gegensatz zu dem ΙΧΘΥΣ, dem «grossen Fisch»,[1] welcher Christus bedeutet: «Sed nos pisciculi secundum ΙΧΘΥΝ nostrum Jesum Christum in aqua nascimur, nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus».[2]

Die Symbolik des Fischers erhielt sich in der Kirche sehr lange, oder hat überhaupt nie aufgehört. Dass sie in den Katakomben so selten, und seit dem 3. Jahrhundert gar nicht mehr zur Verwendung gelangt ist, hat wohl darin seinen Grund, dass der Fisch dort vornehmlich das Symbol Christi war. Thatsächlich entfaltete sich die Symbolik des ΙΧΘΥΣ in der coemeterialen Epigraphik gerade in jener Zeit, in welcher das Bild des Fischers aus der coemeterialen Malerei verschwunden ist. Dieses Zusammentreffen kann zufällig sein; es ist aber auch nicht unwahrscheinlich, dass ein Kausalnexus vorliegt und dass das eine Symbol dem andern Platz gemacht hat.

§ 78. Die Heilung des Gichtbrüchigen am Schafteiche.

Als Vorbild der Taufe begründet Tertullian in ausführlicher Weise die Heilung des Gichtbrüchigen am Teiche von Bethsaida (Joh., 5, 1 ff.). Ein Engel stieg von Zeit zu Zeit in den Teich hinab und theilte dem Wasser durch Bewegung desselben die heilbringende Kraft mit. Etwas Analoges, nur ungleich Höheres, geht bei der Taufe vor: «Durch die Anrufung Gottes steigt der Geist aus dem Himmel und heiligt das Wasser aus sich, indem er über ihm schwebt und ihm dadurch die heiligmachende Kraft verleiht». Und wie der Gichtbrüchige durch das Wunder von seiner leiblichen Krankheit geheilt wurde, so wird der Täufling durch das Bad der Wiedergeburt von der Krankheit der Seele, von der Sünde gereinigt.[3] Die Worte, die Jesus später zum Geheilten im Tempel sagte: «Siehe, du bist gesund geworden; sündige nun nicht mehr», lassen sich daher auch im vollen Umfange auf den Getauften anwenden. Alle diese Umstände machten das Wunder der Heilung zu einem eminenten Vorbild der Taufe; ja sie drängten sich so von selbst auf, dass es keines besonderen Nachgrübelns bedurfte, um darauf zu verfallen. Wirklich sehen wir denn auch, dass gerade die älteren Darstellungen des Gichtbrüchigen Symbole des Neophyten sind und dass erst seit dem 3. Jahrhundert die andere Bedeutung, welche wir oben S. 218 erörtert haben, gewöhnlich mit ihnen verbunden wurde.

1. Decke des Schiffes in der cappella greca der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts.[4]

Von dem Gichtbrüchigen, welcher, nach rechts schreitend, das leere Bettgestell auf seinen Schultern trägt, ist nur die untere Partie erhalten. Als Gewand hat der

[1] Siehe unten §§ 83 und 104.
[2] *De baptismo*, c. 1.
[3] *De baptismo*, c. 5.
[4] Wilpert, *Fractio*, Taf. VI.

Geheilte, ähnlich wie Abraham auf einem Fresko der Opferung Isaaks,[1] eine ἐνδρομίς umgeworfen, welche von der rechten Schulter herabsteigt und gerade hinreicht, um ihn auf der Vorder- und Rückseite nothdürftig zu bedecken. Christus fehlt.

2. Linke Wand der Sakramentskapelle A 3. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 27, 3.[2]

Die Scene der Heilung schloss zwei Taufbilder, den Fischer und die Taufe Christi, derart ein, dass Christus links, der Gichtbrüchige rechts gemalt war. Ersterer wurde mit dem Stuck zerstört. Von dem Geheilten fehlen die Beine; er ist mit der gegürteten, ärmellosen Tunika bekleidet und trägt das leere Bettgestell.

3. Linke Wand der Kammer in der Katakombe della Nunziatella. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 74, 1. Unedirt.

Es ist fast sicher, dass wir auch diese Darstellung als Taufsymbol aufzufassen haben; denn sie befindet sich neben dem Quellwunder und dann war in dem ersten jetzt zerstörten Felde, nach der Art der übrigen Gemälde zu schliessen, entweder die Taufe selbst oder, was auch nicht unwahrscheinlich ist, Christus, der das Wunder gewirkt hat, abgebildet, so dass die Scene das Taufsymbol einschloss. Der Gichtbrüchige, in gegürteter Ärmeltunika, läuft aus vollen Kräften in der Richtung nach dem Quellwunder, durch welche Eile wohl die Wirkung des Wunders, die erlangte Genesung, besonders angenscheinlich gemacht werden sollte. Man wird dabei unwillkürlich an die Worte der II. pseudocyprianischen Oration: «clodos currere fecisti velut cervos» erinnert.

4. Decke der Kammer I in dem coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 168.[3]

Auch hier folgt das Bild des Gichtbrüchigen auf das Quellwunder. Was aber seine Bedeutung als Taufsymbol sichert, ist der Umstand, dass der Maler den Geheilten vollständig u n b e k l e i d e t, wie man auf den Bildern der Taufe den Neophyten zu schildern pflegte, dargestellt hat.

5. Grabstätte mit der Epiphanie in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 212.[4]

Um anzudeuten, dass dieses Bild die am Teiche gewirkte Heilung vorführen solle, hat der Maler es in eine ganz enge Beziehung zu der Personifikation des Flusses von der benachbarten Scene des Fischfanges des Tobias gebracht. Der Gichtbrüchige ist, wie immer, als bereits geheilt aufgefasst; an seine durch die wunderbare Heilung beseitigte Krankheit erinnern nicht bloss die Binden, welche um das linke Bein gewickelt sind, sondern auch der Stab, auf den er sich beim Tragen des Bettes stützt.[5]

[1] Taf. 188, 1.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 7, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 445; Aringhi, *R. S.*, I, S. 183; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 140; Perret, *Catacombes*, II, Taf. 30; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 61.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 2.

[5] Auf der veröffentlichten Kopie, welche P. Marchi machen liess, schreitet der Gichtbrüchige ohne das Bettgestell einher; infolgedessen hat ihn Garrucci (a. a. O., S. 80) für den vor dem Fische fliehenden Tobias erklärt.

Seine Ärmeltunika ist mit einem breiten Riemen gegürtet und mit dem Lorum ohne die Schultersegmente verziert. Christus zeigt mit der erhobenen Rechten auf den Geheilten; er ist mit der Tunika und einem Pallium, in dessen Zipfel die crux gammata prangt, bekleidet.

§ 79. Das Quellwunder des Moses.

Das beliebteste Symbol der Taufe war das Quellwunder des Moses in der Wüste. Es kommt schon zu Anfang des 2. Jahrhunderts auf und harrt bis zum Aufgeben der Bestattung in den Katakomben aus. Schriftliche Zeugnisse, welche seine symbolische Bedeutung bestimmen, sind zu bekannt, als dass wir sie hier zu wiederholen brauchten; und was die Sprache der Monumente selbst betrifft, so ist sie so deutlich, dass sie keine Bedenken zulässt. In der cappella greca und in der Sakramentskapelle A 3 leitet das Quellwunder die Darstellungen der Taufe ein; in A 2 ist es so nahe an den Fischer gerückt, dass der letztere den Fisch aus dem Wasser, das dem Felsen entströmt, herauszieht. Diese Zusammenstellung beweist zur Evidenz, dass das Wasser des Quellwunders nach der Absicht dessen, der den Künstler inspirirt hat, das Taufwasser versinnbildete. Werthvoll für diese Symbolik sind auch die von mir aufgefundenen Malereien des Arkosols in der Doppelkrypta der Katakombe ad duas lauros, wo das Quellwunder als Gegenstück zur Darstellung der Taufe im Bogen figurirt. Nicht wenig beachtenswerth ist schliesslich der Wink, den uns die Sakramentskapellen geben: während in A 2 und A 3 Taufe und Eucharistie durch mehrere Bilder vergegenwärtigt sind, hat der Maler der von jenen abhängenden Kapelle A 6 beide Sakramente nur in einem Bilde vorgeführt, und dieses ist für die Taufe das Quellwunder.

Als Symbol der Taufe galt das Quellwunder in der coemeterialen Malerei von seinem ersten Auftreten an bis tief in das 4. Jahrhundert hinein. Diese Bedeutung war indess nicht die einzige; es kamen, wie es scheint aber erst seit der Mitte des 3. Jahrhunderts, noch zwei weitere hinzu. Indem man das Quellwunder als eine Erweisung des göttlichen Beistandes betrachtete, durch welchen die Israeliten vor dem Erdursten in der Wüste gerettet wurden, ergab sich für dasselbe die im XVIII. Kapitel erörterte Symbolik; es war gleichbedeutend mit der Bitte: Befreie, o Herr, die Seele des Verstorbenen vor dem ewigen Tode, wie du die Israeliten in der Wüste vor dem Tode durch Erdursten bewahrt hast! Ausserdem verband man mit dem Quellwasser auch jene Bedeutung, welche die Heilige Schrift dem Wasser so häufig beilegt und von der wir weiter unten (§ 113) handeln werden; es illustrirte demnach die Bitte: Erfrische, o Herr, die Seele des Verstorbenen, wie du die Israeliten in der Wüste mit dem von Moses dem Felsen entlockten Quellwasser erfrischt hast!

Wenn nun jemand fragen sollte, nach welchen Gesichtspunkten wir seit der Mitte des 3. Jahrhunderts die drei Bedeutungen auf die einzelnen Darstellungen an-

zuwenden haben, so ist zunächst zu erwiedern, dass das Quellwunder seine ursprüngliche Bedeutung als Taufsymbol zum wenigsten überall da behält, wo es zusammen mit einem eucharistischen Bilde auftritt. Wir erwähnen aus der spätesten Zeit z. B. die Darstellung in der cripta delle pecorelle und diejenige am Grabe der hll. Markus und Marcellianus, wo es neben bezw. gegenüber der wunderbaren Brodvermehrung gemalt ist.[1] An den Grabstätten jedoch, welche einer eucharistischen Darstellung entbehren, dürfte gewöhnlich eine der beiden späteren Deutungen, als Bitte um den Beistand Gottes oder um das refrigerium, zu wählen sein; welche von ihnen man in den einzelnen Fällen vorzuziehen hat, ist schwer zu bestimmen, da sich beide fast überall mit dem gleichen Rechte anwenden lassen.[2]

Obgleich höchstens einem Drittel der Bilder des Quellwunders die Bedeutung des Taufsymbols zukommt, haben wir dieselben, der grösseren Einfachheit halber und um unnöthige Wiederholungen zu vermeiden, alle hier vereinigt. Wir werden es jedes Mal besonders hervorheben, wo die symbolische Bedeutung sich mit grösserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit fest stellen lässt; wo eine solche Bemerkung fehlt, ist die Entscheidung aus was immer für einem Grunde nicht möglich. Bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts haben wir das Quellwunder, wie gesagt, stets als Symbol der Taufe zu nehmen.

Die Fresken vergegenwärtigen sämmtlich den Moment des Wunders: Moses berührt mit dem Stabe den Felsen, aus welchem ein Wasserstrahl hervorbricht. Daher genügt auch ein winziges Fragment, um die Scene mit absoluter Gewissheit zu erkennen, wie z. B. in dem Arkosol bei der Ampliatusgruft in Santa Domitilla, in der crypta quadrata des hl. Januarius und in der Kammer der Katakombe della Nunziatella.[3] Moses trägt fast immer die Gewandung der heiligen Gestalten und ist in den drei ersten Jahrhunderten, mit einer Ausnahme, bartlos. Aus der Periode des Friedens besitzen wir sechs Gemälde, auf denen er Vollbart und meistens starkes Haar hat; aus derselben Zeit datiren auch jene wenigen Bilder, auf denen die dürstende Menge durch einen trinkenden Israeliten dargestellt ist.

1. Bogen über der Thür der cappella greca in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts. Taf. 13.[4]

Moses, in voller Vorderansicht, berührt mit dem Stabe einen isolirten Fels, welcher links von ihm steht; er hat reiches Haar und eine ungewöhnlich kurze Tunika und darüber das Pallium, dessen Ende er in der linken Hand hält. Neben Moses ist, zum symmetrischen Abschluss der Gruppe, ein Baum gemalt. Das Quellwunder war hier mit dem Gichtbrüchigen und einem realen Taufbilde vereinigt.

[1] Da es sich in dem letzteren Falle um Märtyrer handelt, welche unverzüglich der ewigen Seligkeit theilhaft werden, also der Gebete der Hinterbliebenen nicht bedürfen, so sind hier die beiden späteren Bedeutungen des Quellwunders ipso facto ausgeschlossen.

[2] Es versteht sich von selbst, dass die betreffende Grabstätte ihren ganzen Freskenschmuck besitzen muss.

[3] Fig. 22; Taff. 33 u. 74, 1.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 81, 1; Wilpert, *Fractio panis*, Taf. II.

2. Lunette des Arkosols der Hinterwand in der Krypta des hl. Januarius. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 33. Unedirt.

Durch ein späteres Grab wurde die Figur des Moses ganz zerstört; erhalten ist nur der obere Theil des Felsens mit etwas Wasser und ein Stück von dem Stabe. Die Gruppe glich mehr oder minder derjenigen, die wir auf Taf. 55 geben. Da sie nur die rechte Hälfte des Lunettenfeldes ausgefüllt hat, so ist anzunehmen, dass links von ihr noch eine andere Darstellung, vielleicht ein Taufbild, gemalt war; denn auch die Lunetten der zwei Seitenwände sind mit Malereien ganz bedeckt gewesen: die der linken durch den Guten Hirten, welcher zwischen zwei Schafen, Bäumen und zwei Hirtenhütten stand, und die der rechten durch drei Jonasscenen.

3. Linke Wand der Sakramentskapelle A 2. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 27, 2.[1]

Moses in derselben Stellung wie 1, ist mit dem Philosophenmantel bekleidet, dessen Ende er auf den linken Vorderarm gelegt hat. Aus dem Wasser, welches dem Felsen entströmt, zieht der Fischer des Nachbarbildes den pisciculus an der Angelschnur heraus.

4. Eingangswand der Sakramentskapelle A 3. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts.[2]

Moses gleicht in Haltung und Gewandung dem vorhergehenden. Garrucci's Kopie, auf welcher er in Tunika und Pallium erscheint, ist also nicht getreu. Das Fresko ist schon heute sehr verblichen und wird in absehbarer Zeit vollständig verschwinden. Es bildet hier das erste Glied in der Kette der zusammenhängenden Darstellungen; sein Gegenstück, Christus mit der Samariterin am Brunnen, beschliesst den Cyklus.

5. Eingangswand der Sakramentskapelle A 6. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 46, 1.[3]

Moses, gleichfalls in voller Vorderansicht, hält die Ruthe tiefer als sonst und berührt den Felsen, welcher rechts von ihm gemalt ist. Er trägt eine verhältnissmässig lange Tunika und das Pallium, dessen Ende auf dem linken Vorderarm ruht. Der obere Theil der Figur wurde von de Rossi im Schutt gefunden und später, nicht ganz in der richtigen Weise, wieder an der Wand befestigt.[4] Die Farben haben sich sehr gut erhalten. Wie wir schon bemerkt haben, wurde in dieser Kapelle, im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden, bloss das Quellwunder zur Darstellung der Taufe verwendet. Diese Thatsache kann nicht genug betont werden; denn sie zeigt deutlich, dass die Katakombenmaler der älteren Zeit das Quellwunder als Taufsymbol, und nur als solches, vorführen wollten.

[1] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 5, 2.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 7, 1.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XIV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 9, 4.

[4] Ich habe dieses zu spät bemerkt, sonst hätte ich, wie es in den übrigen Fällen geschehen ist, dem Fragment auf meiner Kopie den ihm gebührenden Platz gegeben.

6. Decke des cubiculum III in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 55.[1]

Die Gruppe entspricht im Wesentlichen der vorhergehenden, nur hat Moses hier die Profilstellung und trägt er eine kürzere Tunika. Avanzini verwandelte auf seiner Kopie das reiche Haar des Moses in eine Kappe, welchen Irrthum noch der Kopist Garrucci's wiederholt hat.

7. Rechtes Bogenfeld des rechten Arkosols der Doppelkrypta in der Katakombe ad duas lauros. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 57. Unedirt.

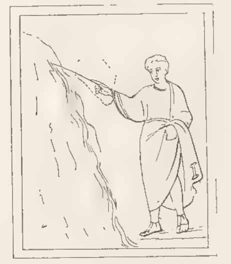
Moses schreitet in unmotivirt heftiger Bewegung nach links auf den Felsen zu, welcher heute fast ganz verblichen ist. Das Gleiche gilt von dem Stabe; nur von dem grünen Wasserstrahl haben sich einige Spuren erhalten. Als Pendant ist die Taufe selbst dargestellt, und in der Lunette sieht man die Hochzeit von Kana mit dem eucharistischen Vorbilde der Verwandlung des Wassers in Wein.

8. Frontwand des Arkosols der cripta della Madonna in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 60. Unedirt.

Moses ist fast in vollständiger Profilstellung; er berührt mit dem Stabe eine schroff abfallende Felswand. Das vorzüglich erhaltene Bild stammt, wenn nicht von der gleichen Hand, so doch aus derselben Künstlerfamilie wie 7.

9. Linke Wand der Kammer in der Katakombe della Nunziatella. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 74, 1. Unedirt.

Die Darstellung wurde, wie diejenige der Januariusgruft, durch einen späteren loculus bis auf den oberen Theil, wo etwas von den Haaren des Moses, von seinem Stabe und dem Felsen übrig geblieben ist, zerstört. Sie hatte augenscheinlich eine grosse Ähnlichkeit mit 1. Neben ihr ist der geheilte Gichtbrüchige, und auf der Wand gegenüber die Brodvermehrung gemalt.


Fig. 22

10. Linkes Bogenfeld eines Arkosols bei der Ampliatuskrypta in der Katakombe der hl. Domitilla. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Fig. 22. Unedirt.

Von dieser Malerei fand ich im Schutte des Arkosols nur das winzige Fragment, auf welchem etwas von der rechten Hand des Moses mit einem kleinen Stück Stab zu sehen ist. In Fig. 22 gebe ich eine Wiederherstellung der Gruppe in ihrem ursprünglichen Zustand. Sie war im linken Bogenfeld, als Gegenstück zu Christus, angebracht. Aus diesem Grunde kann das Fragment nicht gut von einer Auferweckung des Lazarus stammen; denn diese hätte, einer Einzelfigur gegenübergestellt, zu sehr gegen die Symmetrie verstossen.

11. Rechtes Bogenfeld des Arkosols über der Kapelle des hl. Eusebius in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 87, 1.[2]

[1] Bosio, *R. S.*, S. 239; Aringhi, *R. S.*, I, S. 547; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 63; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 25.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XX, 2; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 16, 2.

Zwei Drittel des Bildes fielen mit dem Stuck herab, so dass von der Figur des Moses nur der obere Theil erhalten blieb. Um weitere Zerstörung zu verhindern, liess man die Bruchstelle mit Cement ausfüllen, wobei ein sehr wichtiges Detail verdeckt wurde. Dieses trug viel zu der falschen Auslegung bei, welche man dem Fresko gab. Das meiste hat jedoch die Scene, die links im Bogen gemalt ist (Taf. 86), verschuldet: hier glaubte de Rossi – und mit ihm die meisten Archäologen - das « Verhör eines oder zweier Märtyrer durch einen lorbeerbekränzten Kaiser » erkennen zu dürfen.[1] Auf unserem Gemälde sollte nun der Augenblick vergegenwärtigt sein, wo derselbe « lorbeerbekränzte Kaiser sitzend den Urtheilsspruch fällen » würde.[2] Garrucci ging sogar so weit, diesen letzteren « Kaiser » für Maximinus Pius auszugeben.[3] Ich entfernte den Cement, welcher über den unteren Rand der Malerei gestrichen war, und fand den Stab, mit welchem Moses das Wasser aus dem Felsen schlägt. Der Kaiser verwandelte sich also in eine biblische Persönlichkeit, und was man für einen Lorbeerkranz gehalten hat, ist in Wirklickeit das reich gelockte Haar. Den Hintergrund der Scene bildet ein Gebirge, auf welchem drei Bäume angedeutet sind. An der Figur des Moses ist bemerkenswerth, dass der Maler ihr nachträglich einen Anflug von Vollbart hinzugefügt hat.

12. Eingangswand des cubiculum XIV in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 101.[4]

Bei der gewaltsamen Entfernung der Thürpfosten wurde der Stab und der obere Theil der stark verblassten Felswand mit dem Stuck zerstört. Moses blieb vollständig erhalten; er ist dem Beschauer zugewendet und hat den Kopf etwas zur rechten Seite, wo der Wasserstrahl aus dem Felsen quillt, geneigt.

13. Eingangswand der Krypta des Orpheus in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 98. Unedirt.

Mit Hilfe dieser Malerei lässt sich der fehlende Theil der vorhergehenden ergänzen; denn beide stammen von der gleichen Künstlerhand. Der Schutt, welcher die Krypta des Orpheus bis vor drei Jahren gegen den Zudrang der Luft hermetisch abgeschlossen hatte,[5] gereichte dem Bilde dermassen zum Schutz, dass es in einem tadellosen Zustand auf uns gekommen ist.

14. Eingangswand der Kammer VIII in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 108, 2.[6]

Sehr verblasst. Moses, in voller Vorderansicht, berührt den zu seiner Rechten stehenden Fels. Avanzini hat auf seiner Zeichnung die den Zipfel des Palliums hal-

[1] Vgl. weiter unten Kap. XVIII, § 101.

[2] De Rossi, *R. S.* II, S. 219 ff.

[3] *Storia*, II, S. 20. In Daniel der gegenüber gemalten Scene sah Garrucci Nero.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 389; Aringhi, *R. S.*, II, S. 117; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 126; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 55, 2.

[5] Die Kammer wurde am 27. Januar 1900 bei den von mir veranstalteten Ausgrabungen entdeckt und gleich darauf von dem bis zur Decke reichenden Schutt befreit.

[6] Bosio, *R. S.*, S. 359; Aringhi, *R. S.*, II, S. 87; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 111; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 47, 2.

tende linke Hand unrichtig wiedergegeben. Hier dürfte das Quellwunder in einer der beiden späteren Bedeutungen zu nehmen sein; es ist, wie so häufig in der Folge, der Auferweckung des Lazarus gegenübergestellt.

15. Frontwand des Arkosols der Melkscene in coemeterium maius. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Unedirt.

Wie 14, aber in einem solchen Grade verblasst, dass es sich nicht gelohnt hat, eine Kopie davon anfertigen zu lassen.

16. Grab der Metilenia Rufina im zweiten Stockwerk der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Ende des 3. oder erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Von dieser Darstellung gilt das Gleiche, was wir von der vorhergehenden gesagt haben. Für die Technik sei bemerkt, dass der Maler grüne Lichter in die Tunika des Moses gesetzt hat. Unter den übrigen Scenen befindet sich auch eine Brodvermehrung.

17. Grab einer Gallerie unweit der Basilika des hl. Hermes. Zwei Stuckll. Ende des 3. oder erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 119, 1. Unedirt.

Die Darstellung hat eine ganz eigenartige Form: das Wunder ist bereits gewirkt, und Moses führt einen Israeliten an der Hand zu dem aus dem Felsen strömenden Wasserquell. Beide Persönlichkeiten sind nur mit der gegürteten Tunika bekleidet, was für Moses eine Ausnahme ist. In dem Nachbarfelde waren zwei Jonasscenen gemalt; das Übrige ist mit dem Stuck zerstört.

18. Lunette des rechten Arkosols in der Doppelkrypta der sechs Heiligen in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Anfang des 4. Jhts. Taf. 127, 2. Unedirt.

Dieses Gemälde ist in der Reihe der Darstellungen des Quellwunders das erste, welches eine reichere Ausgestaltung erfahren hat. Links steht ein thurmartiger Bau, dem wir noch einmal bei einem späteren Fresko begegnen werden. Moses gleicht 6. Der Fels ist isolirt und oben abgerundet. Vor demselben sieht man einen jungen Mann, der in Eile davon geht und dabei heftig mit den Händen gestikulirt: offenbar ein Israelit, welcher in freudiger Erregung über das geschehene Wunder die Kunde davon seinen Gefährten mitzutheilen sich anschickt. Weiter rechts stand ein zweiter Thurm, von dem aber nur noch schwache Reste vorhanden sind. Die beiden in einem schwärzlichen Blau gehaltenen Thürme abgerechnet, ist alles mit rothem und gelbem Ocker gemalt. Bei der Verstümmelung der Scene durch den nachträglich ausgebrochenen loculus blieben zum Glück die Füsse der beiden Figuren erhalten; die Stellung derselben bei dem Israeliten trägt nicht wenig zur richtigen Auffassung des geschilderten Momentes bei.

19. Frontwand des arcosolio della Madonna in der Katakombe des hl. Kallistus. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 143, 1.[1]

Wie 8, aber sehr verblasst und fleckig und in dem unteren Theil mit dem Stuck zerstört. Von seiner irrigen Auslegung der im rechten Bogenfeld gemalten Darstellung beeinflusst,[2] wagte de Rossi es nicht, hier das Quellwunder des Moses zu er-

[1] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. VII, S. 65 f.

[2] Vgl. darüber § 85 des folgenden Kapitels.

kennen. Ein Vergleich der Fresken des Arkosols mit andern aus dem 4. Jahrhundert, wie z. B. mit denen, die auf Taff. 143, 2; 181, 2; 190; 192 und 198 reproducirt sind, hätte jedoch genügt, um jede Bedenken darüber zu verscheuchen. Das rechte Feld des Bogens enthält die interessante eucharistiche Darstellung der Taf. 144, 2.

20. Rechtes Bogenfeld des Arkosols des Guten Hirten in der Katakombe der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[1]

Das Original wurde, höchstwahrscheinlich von Filippo Ludovici,[2] von der Wand abgelöst und ging zu Grunde. Es glich 6 und bildete das Gegenstück zu dem auf Taf. 146, 2 wiedergegebenen Opfer Abrahams. Über seine Bedeutung lässt sich nichts Sicheres sagen.

21. Grab in der Nähe der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 147.[3]

Wie 12. Moses hat einen winzig kleinen Kopf, welcher ein wenig zur Seite gewendet ist. Für die Gewandung sparte der Maler reichlich den weissen Freskogrund aus. Hier ist das Quellwunder in einer der beiden späteren Bedeutungen zu nehmen.

22. Front des Arkosols der Krypta der zwölf Apostel in Sant' Ermete. Eine Stuckl. Vor 337. Taf. 152.[4]

Von diesem Bilde existirt nur die ungetreue Kopie, welche Bianchini machen liess. Moses wurde auf ihr in einen Fossor verwandelt, der mit einer kurzstieligen Hacke eine mit Pflanzen bewachsene Bergwand bearbeitet. Das Original ist gegenwärtig fast ganz zerstört. Man sieht nur noch den rechten Fuss, welcher die Sandale trägt, also wohl zu einer heiligen Gestalt, aber nicht zu einem Fossor gehören kann. Und dass hier wirklich ein mit Tunika und Pallium bekleideter Mann dargestellt war, beweist der sonderbare Tuchstreifen, den der Kopist an die Tunika des vermeintlichen Fossors angehängt hat: derselbe ist das auf den Rücken geworfene Palliumende. Die Haltung endlich, welche die so schlecht abgezeichnete Figur einnimmt, lässt nur den Schluss auf Moses, der das Quellwunder wirkt, zu. Wir haben uns die Gruppe ähnlich wie diejenige der Taf. 181, 2, aber ohne den trinkenden Israeliten, zu denken. Jhre Bedeutung ist die gleiche wie in 22.

23. Decke des cubiculum XI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 71, 2.[5]

Der Theil der Decke, wo das Quellwunder gemalt war, ist seit langer Zeit mit dem Stuck zerstört. Auf der Kopie Avanzini's hält Moses den Stab in der linken Hand, was ein offenbarer Irrthum ist; auf dem Original war die Figur wie auf dem folgenden Fresko, das nur wenige Schritte von diesem entfernt ist, dargestellt. Die

[1] Bosio, *R. S.*, S. 503; Aringhi, *R. S.*, II, S. 257: Bottari, *R. S.*, III, Taf. 162; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 69, 3.

[2] Siehe oben S. 169.

[3] Wilpert, *Affreschi inediti del cimitero ad duas lauros*, in *N. Bullett.*, 1898, Taff. VIII, f.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82, 1.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 373; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1. Die schlechte Erhaltung entschuldigt den Irrthum.

übrigen Bilder der Decke (Jonas, Noe, Daniel und Job) beweisen, dass auch das Quellwunder hier als Ausdruck der Bitte um den Beistand Gottes zu erklären ist.

24. Decke des cubiculum IX in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 158. 2.[1]

Wie 8. Die Tunika des Moses ist vorn an den Ärmeln mit einem doppelten Besatz und der Zipfel des Palliums mit dem Buchstaben I verziert. Avanzini liess auf seiner Kopie den Buchstaben aus und verwandelte das reiche Haar des Moses in eine Kappe. Der Zeichner Garrucci's fügte zu diesen Ungenauigkeiten noch den Vollbart hinzu. In dem Felde daneben wirkt Christus das Wunder der Brodvermehrung.

25. Linkes Bogenfeld des Arkosols einer Krypta der regione delle agapi in derselben Katakombe. Erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.[2]

Von de Rossi zu Anfang der 80 ger Jahre ausgegraben, muss die Kammer aus irgend einem Grunde gleich wieder zugeschüttet worden sein; denn in den zugänglichen Theilen ist sie nicht aufzufinden. Da der Meister sie in die unmittelbare Nähe von dem cubiculum IX verlegt, so sind ihre Fresken in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts zu datiren. In Anbetracht der dürftigen und unvollständigen Angaben über die andern Malereien dieser Kammer ist es vor der Hand nicht möglich, zu bestimmen, welche Bedeutung dem Quellwunder hier zukommt.

26. Linkes Bogenfeld des Arkosols des Balaam in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[3]

Wie 7, mit dem Unterschiede, dass Moses in ruhiger Haltung dasteht. Das Original ist sehr verblasst; trotzdem sieht man deutlich, dass Moses bartlos ist, nicht bärtig, wie Avanzini ihn abgezeichnet hat.

27. Rechtes Bogenfeld eines Arkosols der Katakombe des Thrason. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jsts. Taf. 164, 2.

Wie 8, aber verblasst und fleckig. Auf der Kopie d'Agincourts hat Moses eine sonderbare Veränderung durchgemacht: er ist nicht mit der Gewandung der heiligen Gestalten, sondern mit Talartunika und dem Pileus bekleidet und benutzt den Stab als Reisestock, nicht zur Wirkung des Wunders.[4] Die symbolische Bedeutung ist die gleiche wie in 23.

28. Rechtes Bogenfeld des Arkosols der Kammer X in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 58, 2.[5]

Wie 8, nur schlechter in Stil und Erhaltung. Der Fels ist vollständig und das Haar des Moses zum Theil verblasst, wodurch der Kopf etwas Weibliches angenom-

[1] Bosio, *R. S.*, S. 363, Aringhi, *R. S.*, II, S. 91, Bottari, *R. S.*, II, Taf. 113; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 48, 2.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1882, S. 114.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 393; Aringhi, *R. S.*, II, S. 121; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 128; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 1.

[4] *Storia*, VI, Taf. VII, 2. Für die Veränderungen der gegenüber gemalten Opferung Abrahams vgl. Kap. XVIII § 99 n. 11.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 369; Aringhi, *R. S.*, II, S. 97; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 116; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 50, 1.

men hat; die Füsse fehlen mit dem Stuck. Die Anwesenheit eines eucharistischen Bildes stempelt die Darstellung hier wie auf den zwei folgenden Monumenten zu einem Taufsymbol.

29. Linkes Bogenfeld des Arkosols neben dem cubiculum X in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 1.[1]

Im Wesentlichen wie 8, mit dem Unterschiede, dass Moses die Rechte mehr erhoben hat und der Stab über den isolirten Fels hinausragt. Avanzini verwandelte die Tunika fälschlich in eine Talartunika.

30. Decke der Kammer I in dem coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 168.[2]

Moses, in Profilstellung nach links gewendet, ist bartlos, nicht bärtig, wie auf Perrets Kopie, welche in Bezug auf die Treue weit hinter derjenigen Avanzini's zurücksteht.

31. Decke des cubiculum II in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 171.[3]

Das Bild ist vorzüglich erhalten. Moses trägt eine Tunika, welche, ausser einem sehr breiten Klavus, an den Ärmeln zwei Besatzstreifen hat; er ist in voller Vorderansicht gegeben. Die Bedeutung wie in 20.

32. Gewölbe über dem Grabe der zwei grossen Oranten in der Katakombe der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 122, 1.[4]

Moses mit einem dürftigen Vollbart und langem Haupthaar, trägt ein Pallium, in dessen Zipfel ein gleichschenkliges Kreuz eingezeichnet ist. Der Berg gleicht einem Schneemann und erinnert an denjenigen auf dem Bilde der Brod- und Fischvermehrung in der cripta delle pecorelle (Taf. 237, 1): ein Beweis, dass beide Fresken zeitlich nicht sehr weit auseinander liegen. Es ist wahrscheinlich, dass das Quellwunder hier die Bitte um den Beistand Gottes ausdrückt.

33. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Diogenesgruft in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Erste Hälfte der 4. Jhts. Taf. 181, 2. Unedirt.

Die Gruppe war noch zur Zeit Boldetti's, welcher das Christusbild im Centrum des Bogens zerstört hat, unversehrt und vorzüglich erhalten. D'Agincourt versuchte sie stückweise von der Wand abzulösen und hat sie dadurch ganz verunstaltet. Moses war wie gewöhnlich bartlos. Das Pallium zeigt in dem auf den Rücken geworfenen Ende ein dem Buchstaben Z ähnliches Zeichen. Von dem Israeliten, der sich zum Wasserschöpfen bückt, sieht man nur die Beine, die Fingerspitzen und etwas von der Chlamys. In dem Felde gegenüber war die Auferweckung des Lazarus, von welcher

[1] Bosio, *R. S.*, S. 395; Aringhi, *R. S.*. II, S. 123; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 129; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 445; Aringhi, *R. S.*, II, S. 183; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 140; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 61; Perret, *Catacombes*, II, Taff. XXX (ganze Decke) u. XXXIII (Quellwunder allein).

[3] Bosio, *R. S.*, S. 455; Aringhi, *R. S.*, II, S. 193; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 145; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 63.

[4] Perret, *Catacombes*, III, Taff. II und VI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 1.

d'Agincourt die Gestalt des Heilandes mit Erfolg abgelöst hat,[1] gemalt. Das Quellwunder hat hier wie auf den vier folgenden Monumenten eine der beiden späteren Bedeutungen.

34. Decke der Kammer IV in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts.[2]

Die Malerei ist in schlechten Farben auf einem schlechten Stuck ausgeführt, daher verwischt und sehr verblasst. Sie hat die nämliche Anordnung wie 1. Auf der Kopie Avanzini's hält die linke Hand des Moses nicht das Palliumende, sondern ist unter dem Mantel verborgen.

35. Frontwand des Arkosols der Silvestra im ersten Stockwerk der Katakombe der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 120, 3. Unedirt.

Eine dünne, aber harte Lehmschicht bedeckte das Fresko dermassen, dass man die unter ihr stellenweise zum Vorschein kommende Gestalt für einen männlichen Orans halten konnte. Dieses war um so eher möglich, als in dem Felde gegenüber eine betende Frau als Gegenstück figurirt. Als ich im Jahre 1895 die Lehmkruste entfernt hatte, stellte es sich heraus, dass hier das Quellwunder in einer ähnlichen Weise gemalt ist, wie in der Kammer II des coemeterium maius (n. 31). Moses hat eine Tunika mit langen und schmalen Ärmeln, welche vorn mit zwei Besätzen verziert sind.

36. Linkes Bogenfeld des Arkosols der zwei kleinen Oranten in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 190. Unedirt.

Das Bild ist auf gelblichbraunem Untergrunde, mit einem für die spätere Zeit seltenen Geschick gemalt und von vorzüglicher Erhaltung. Moses trägt die Talartunika und darüber das Pallium; von seinem Kopfe geben wir auf Taf. 191, 1 eine besondere Kopie. Der Berg stuft sich in Terrassen ab; zuoberst, unweit vom Quell, wächst eine Aloe. Trotz seinem guten Zustand ist das Fresko bis jetz unbekannt geblieben.

37. Linkes Bogenfeld des Arkosols gegenüber den zwei kleinen Oranten. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 192. Unedirt.

Wie 36, und von einem Künstler aus der gleichen Familie; es ist wegen der schwarzen Flecken, die es ganz überzogen haben, nur mit Mühe zu erkennen.

38. Krypta der Bäcker in der Annonaregion derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 196.[3]

Die Malerei ist von der Feuchtigkeit sehr geschwärzt. Als ich sie vor fünfzehn Jahren für einen Aufsatz über die *Darstellungen aus dem realen Leben* kopirte,[4] war sie derart mit Schimmelflecken überzogen, dass man von dem Felsen, dem Stabe und dem Wasser nichts sehen konnte; ein Fleck erweckte sogar den Anschein, als hätte die

[1] Vgl. Fig. 11, S. 169.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 467; Aringhi, *R. S.*, II, S. 205; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 151; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 65.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 231; Aringhi, *R. S.*, I, S. 531; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 59; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 24.

[4] *Röm. Quartalschr.*, 1887, Taf. II, 1.

Figur einen kleinen, den Broden der benachbarten Brodvermehrung ähnlichen Gegenstand in der erhobenen Rechten. Die Waschung mit verdünnter Säure brachte deutliche Spuren von dem links von Moses gemalten Fels mit Wasser sowie auch von dem Stabe zum Vorschein, so dass ein Zweifel über den Gegenstand der Darstellung jetzt nicht mehr möglich ist. Bosio hatte also Recht; wir haben das Bild des Quellwunders vor uns, und nicht das eines Bäckers, wie ich früher angenommen habe. Die Tunika des Moses ist wie in 35 verziert. Das Gegenstück bildet Christus, der die Brodvermehrung wirkt.

39. Decke des cubiculum II in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 196.[1]

Wie 38, und von dem gleichem Maler, aber viel besser erhalten. Die veröffentlichten Kopien geben das Bild ziemlich getreu wieder. In dem Nachbarfelde ist das Wunder der Brodvermehrung gemalt.

40. Rechtes Bogenfeld des Arkosols des Viktualienhändlers in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 199. Unedirt.

Wie 38, und von einem Maler aus der gleichen Künstlerklasse. Ein Unterschied besteht nur in der Tunika des Moses, welche unten und an den Ärmeln viel kürzer ist. Als Gegenstück figurirt, wie in 38, die Brodvermehrung.

41. Linkes Bogenfeld des Arkosols gegenüber dem Viktualienhändler. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 198. Unedirt.

Wie 38, und von demselben Maler.

42. Rechte Bogenseite des Arkosols des Togatus in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 200, 3.[2]

Wie 40. Die von Bosio-Bottari veröffentlichte Kopie gehört zu den ganz unbrauchbaren, welche Toccafondo angefertigt hat. Werthlos ist auch, trotz einiger Verbesserungen, die Zeichnung Garrucci's.

43. Frontwand des Arkosols des Zosimianus in der Katakomhe der hl. Cyriaka. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 205.

Von diesem Fresko veröffentlichte de Rossi[3] eine unvollständige Kopie, auf welcher der Fels mit den Wasserstrahlen fehlt; daher ist auch die von ihm gegebene Erklärung nicht richtig. Moses wurde durch einen loculus von den Augen abwärts bis zur Brust beschädigt; seine heftige Bewegung erinnert an das unter 8 angeführte Bild. Im Hintergrunde steht, wie in 18, ein thurmartiger Bau. Die Bedeutung dieser und der zwei zuletzt angeführten Darstellungen dürfte eine der beiden späteren sein.

44. Grab der Epiphanie in der Katakombe der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 212.[4]

Moses vollzieht das Wunder, indem er dabei den Blick nach oben richtet. Dieses

[1] Bosio, *R. S.*, S. 231; Aringhi, *R. S.*, I, S. 539; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 59; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 24.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 263; Aringhi, *R. S.*, I, S. 571; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 75; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 32, 2.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1876, Taf. VIII.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 2.

Motiv lässt sich sonst nirgends wahrnehmen und dürfte eher zufällig als von dem Maler beabsichtigt sein. Es wurde auf der Kopie Garrucci's nicht beachtet. Unter den übrigen Darstellungen befindet sich nicht bloss eine eucharistische, die Brodvermehrung, sondern auch ein zweites Taufsymbol, die Heilung des Gichtbrüchigen am Schafteiche.[1]

45. Linke Wand einer Kammer der Katakombe der hl. Soteris. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Unedirt.

Die Darstellung hat eine Ähnlichkeit mit 8, ist aber stark verblasst und in der unteren Hälfte durch ein Grab zerstört; wir haben sie als Ausdruck der Bitte um den Beistand Gottes zu nehmen.

46. Frontwand des Arkosols der Gemüsehändlerin in San Callisto. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 143, 2.[2]

Moses hat einen kurzen, grauen Vollbart und Haare von derselbe Farbe; er nähert sich deshalb etwas dem Typus des Apostelfürsten. Seine Figur wurde von den Knieen abwärts zerstört; dieses geschah wahrscheinlich schon in alter Zeit, als man die Öffnung für die Lampe ausgebrochen hat. In dem Zipfel des Palliums ist der Buchstabe I (nicht T, wie auf de Rossi's Kopie) eingezeichnet.

47. Linke Wand der Grabnische der hll. Markus und Marcellianus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taff. 214 ff. Unedirt.

Von der Malerei ist nur die untere Hälfte, so weit der gute Tuff reichte, übrig. Das Erhaltene gleicht dem unter 55 angeführten Bilde der cripta delle pecorelle in einem solchen Grade, dass der fehlende Theil sich bis in die kleinsten Details mit aller Sicherheit wiederherstellen liess. Moses steht in ruhiger Haltung da und wirkt das Wunder mit einem sehr langen Stabe, so dass zwischen ihm und dem Fels ein Israelit gemalt ist. Letzterer schreitet in Eile auf den Fels zu und fängt, etwas nach vorn geneigt, mit beiden Händen das Wasser auf. Seine Tunika ist mit Segmenten von unbestimmter Form verziert. Über die symbolische Bedeutung der Scene haben wir schon oben[3] das Nothwendige gesagt.

48. Rechte Wand der Krypta der Enten in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Unedirt.

Ein späteres Grab hat dieses mit allen Einzelheiten in den frischen Stuck eingeritzte Fresko sehr stark beschädigt; es sind nur der Scheitel und die rechte Hand des Moses mit der Ruthe erhalten. Die Gruppe glich derjenigen, welche wir auf Taf. 200, 3 wiedergeben, und ist fast ganz verblasst.[4]

49. Grab der Einführungsscene unweit des ersten Absatzes der Haupttreppe in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 219, 2. Unedirt.

Das Bild ist sehr flüchtig und ganz in rothem Ocker ausgeführt. Bei dem schlechten Zustand der namentlich im Gesicht verwischten und fleckigen Gestalt des

[1] Siehe oben S. 265, n. 5.
[2] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XII, 2.
[3] Vgl. S. 267, u. Anm. 1.
[4] Daher lohnte es nicht, sie zu kopiren.

Moses kann man nicht mehr erkennen, ob derselbe bärtig war oder nicht. Der Berg ist durch breite Striche in drei Terrassen abgetheilt.

50. Frontwand des zweiten Arkosols der Magier mit dem Stern im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Die geringen Farbreste lassen darauf schliessen, dass Moses ähnlich wie in 42 abgebildet war. In dem Bogen des Arkosols ist die Brodvermehrung gemalt.

51. Eingangswand der Kammer am Fuss der Treppe in Ponzian. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 173, 2. Unedirt.

Die Figur des Moses ist an vielen Stellen durch Abbröcklung des Stuckes beschädigt; die erhaltenen Theile, namentlich der mit gelbem Ocker gemalte Mantel und der Fels haben eine grosse Farbenfrische bewahrt. Das Bild gehört zu den rohesten Schöpfungen in der ganzen Katakombenmalerei; es ist, wie 48, 49 und die drei folgenden, in einer der späteren Deutungen zu nehmen.

52. Frontwand des Arkosols des Noe unweit der Kammer IV in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 227. Unedirt.

Die Fresken dieses Arkosols waren schon zur Zeit Bosio's mit einer starken Schimmelschicht bedeckt, weshalb sie auf seinem Plane gar nicht erwähnt wurden. Ich habe sie im Jahre 1899 durch Waschungen mit verdünnter Säure gereinigt, so dass sie jetzt wieder deutlich sichtbar sind. Moses ist als Pendant der Auferwekkung des Lazarus gegenübergestellt; ein späteres Grab hat ihn zum Theil beschädigt.

53. Front des Hauptarkosols der Kammer IV in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 229.[1]

Von demselben Maler wie das vorhergehende Bild, von welchem es sich nur durch umgekehrte Richtung unterscheidet. Ein späterer loculus zerstörte den Kopf und den Stab des Moses; als das Grab erbrochen wurde, fiel ein weiteres Stück des Freskogrundes, wo der Fels und die Trennungsborte gemalt waren, zu Boden. In diesem Zustande fand Bosio das Fresko vor und liess es durch Avanzini abzeichnen. Die Kopie fiel verhältnissmässig gut aus, obgleich von der Gruppe bereits die phantastische Zeichnung des vierten Zeichners des Ciacconio vorlag.[2]

54. Linkes Bogenfeld des Arkosols im cubiculum XIII der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taff. 186, 2, und 99, 2.[3]

Moses hat einen echt «barbarischen Typus», welcher auf den gedruckten Kopien nicht richtig wiedergegeben ist. D'Agincourt fand ihn so interessant, dass er ausser einer kleinen Skizze des ganzen Bildes den Kopf in Originalgrösse, als «testa in grande... lucidata sull'originale», veröffentlicht hat.[4] Auf dieser Pause wurde das reiche Haar in eine Kappe verwandelt. Da das Fresko, wie meine Kopien beweisen,

[1] Bosio, *R. S.*, S. 255; Aringhi, *R. S.*, I, S. 563; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 71; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 30.

[2] Vgl. meine *Alte Kopien*, Taf. XVI, 2. Hier macht Moses den Gestus des Zeigens.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 381; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 123; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 53, 3.

[4] *Storia*, VI, Taf. IX, 4 und 5, S. 13.

noch heute vorzüglich erhalten ist, so kann nicht ein blosses Versehen vorliegen: d'Agincourt wollte zur Abwechslung offenbar etwas ganz Aussergewöhnliches bieten.

55. Rechtes Bogenfeld der Nische in der cripta delle pecorelle der Kallistuskatakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taff. 237, 2, und 238.[1]

Auch hier weist Moses jenen Typus auf, in welchem die alte Kunst die « Barbaren » darzustellen pflegte. Er entlockt den Quell einem Gebirge, welches aus drei pyramidenförmig gebildeten Bergen besteht. Der Israelit, in voller Soldatentracht, nähert sich in Eile dem Quell und fängt in beide Hände Wasser auf, um den Durst zu löschen; seine Tunika ist an den Achseln und vorn unter dem Gurt mit runden Segmenten verziert. Die Farben sind fast in ihrer ursprünglichen Frische erhalten; deshalb bringen wir auf Taf. 238 von Moses das « Kniestück » in der Grösse des Originals. Für die interessante Eigenthümlichkeit, dass Moses auf diesem Bilde den Vollbart hat, während er in der Scene daneben bartlos ist, verweisen wir auf Kap. XX, § 112. In dem Felde gegenüber ist die Brodvermehrung gemalt.

56. Eingangswand der Doppelkrypta in der Katakombe der Thekla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 234, 3. Unedirt.

Die Malerei ist auf einem dunkelgrünen Grunde in Weiss und Braun ausgeführt. Moses hat graues Bart- und Haupthaar, erinnert aber wenig oder gar nicht an den Apostelfürsten; neben ihm kniet ein trinkender Israelit.

57. Frontwand des Arkosols neben der Krypta der hl. Emerentiana im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 245, 2. Unedirt.

Meine Tafel zeigt, dass man Mühe hat, den Gegenstand der Darstellung zu erkennen, da alles sehr verblasst und mit Flecken überzogen ist. Das Bild muss schon zur Zeit seiner Auffindung schlecht erhalten gewesen sein; denn Bosio übergeht es mit Stillschweigen. Moses gleicht in seiner Haltung 42.

58. Rechtes Bogenfeld des Doppelarkosols der Krypta der Kanephoren in dem coemeterium der hll. Markus und Marcellianus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 244, 2. Unedirt.

Moses, eine gedrungene, kräftige Gestalt, hat einen sehr langen Vollbart und kurzes Haar. Ähnlich bildete der Maler auch die in der Lunette dargestellten Apostel,[2] woraus hervorgeht, dass er die einzelnen Persönlichkeiten seiner Darstellungen nicht individualisiren wollte.

59. Arkosol 15 in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 239.[3]

Bei der Schliessung des loculus über dem Bogen des Arkosols wurde die Malerei mit weissem Mörtel bespritzt, welcher sich so festgesetzt hat, dass meine Waschungen mit Säure ihn nicht zu entfernen vermochten. Moses ist, wie gewöhnlich, jugendlich

[1] De Rossi, *R. S.*, II, tavola d'aggiunta B; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 18, 4.

[2] Vgl. Taf. 177, 2.

[3] Vgl. meinen Aufsatz über die *Madonnenbilder aus den Katakomben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1890, Taf. VI.

bartlos; seine symbolische Bedeutung wird durch die im Centrum des Gewölbes gemalte Brodvermehrung bestimmt.

60. Bogen des Arkosols des Gerichtes in der Katakombe des hl. Hermes. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 240, 2.[1]

Die Gruppe ist auf einem rothen Untergrunde ausgeführt. Von der Talartunika abgesehen, gleicht Moses vollständig demjenigen der Krypta der Kanephoren (n. 58). Avanzini hat auf seiner Kopie den langen Vollbart etwas gekürzt, und der Zeichner Garrucci's hat ihn vollständig beseitigt. Die übrigen Darstellungen dieses und des folgenden Arkosols sind derart, dass wir das Quellwunder in beiden Fällen als Ausdruck der Bitte um den Beistand Gottes auffassen dürfen.

61. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Heilung des Besessenen in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[2]

Wie 60, aber fleckig und sehr verblasst. Da beide Darstellungen von demselben Maler angefertigt wurden, so lassen sich mit Hilfe der gut erhaltenen Darstellung die Irrthümer der veröffentlichten Kopien berichtigen.

62. Linkes Bogenfeld in der Region des Liberius der Katakombe des hl. Kallistus. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[3]

Die Anordnung und Ausführung der Gruppe erinnern sehr an diejenige, welche wir auf Taf. 229 abbilden; de Rossi's Kopie gibt sie ziemlich getreu wieder. Da mehrere Darstellungen des Arkosols zerstört sind, so muss man die Deutung des Quellwunders hier unbestimmt lassen; für dasjenige der beiden folgenden Arkosolien dürfte eine der späteren Deutungen zu wählen sein.

63. Linkes Bogenfeld eines Arkosols in San Sebastiano. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.

Nach der Kopie bei de Rossi[4] zu urtheilen, ist Moses mit Pallium und der Talartunika bekleidet. Seine Gestalt verbirgt zum Theil den Israeliten, welcher die Hände nach dem Wasser ausstreckt. Als de Rossi die Malerei veröffentlichte, scheint sie noch gut erhalten gewesen zu sein; heute ist sie infolge einer unverstandenen Waschung von Seiten der Hüter der Katakombe ganz verschwunden, so dass eine Kontrole der Kopie, die wenig Vertrauen erweckt, nicht mehr möglich ist.

64. Frontwand des rothen Arkosols in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 248. Unedirt.

Das Bild ist, wie 60, auf rothem Grunde gemalt und so frisch in den Farben, als wäre es eben vollendet worden. Als Gegenstück figurirt die Auferweckung des Lazarus. Man beachte, dass der Kopf des Moses sich in nichts von dem des Heilandes der Nachbarscene unterscheidet: ein Beweis, wie wenig dem Maler daran gelegen war, den Herrn durch einen bestimmten Typus zu kennzeichnen.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 565; Aringhi, *R. S.*, II, S. 329; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 186; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 567; Aringhi, *R. S.*, II, S. 331; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 187; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82, 2.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. 37, 2.

[4] *Bullett.*, 1877, Taff. I und II.

Zu diesen Darstellungen sind noch die vier folgenden, deren Existenz uns nur aus Kopien bekannt ist, hinzuzufügen.

65. Decke einer Kammer des Hypogäums in der Nähe der Scipionengräber. 4. Jht. Verschollen.[1]

Die Gruppirung wie 30. In dem Nachbarfelde ist die Brodvermehrung gemalt.

66. Decke der Kammer des zerstörten Hypogäums an der Via Latina. 4. Jht.[2]

Wie 8; nur hatte Moses eine längere Tunika. Seine symbolische Bedeutung ist eine der beiden späteren.

67. Aus dem sacellum primum der zerstörten Katakombe der Jordani. 4. Jht.[3]

Die Gruppirung wie 30.

68. Lunette eines Arkosols des sacellum tertium in derselben Katakombe.[4]

Wie 53. Die Scene war von zwei Bäumen eingefasst.

Aus einem Überblick über die besprochenen Taufbilder geht zunächst hervor, dass die Zahl der symbolischen ungleich grösser als diejenige der realen ist. Hinsichtlich der symbolischen lässt sich sodann die lehrreiche Wahrnehmung machen, dass sie in den zwei ersten Jahrhunderten stets mit der Taufhandlung selbst erscheinen, durch welche ihre Bedeutung eigentlich erst bestimmt wird. Im 3. Jahrhundert verschwindet der Fischer; die beiden andern werden zwar noch bis tief in die Periode des Friedens hinein verwendet, erhalten aber in der letzten Zeit vielfach eine andere Bedeutung, so dass schliesslich das reale Taufbild allein übrig bleibt.

An diesen Darstellungen kann man also sehen, wie die symbolische Sprache der altchristlichen Kunst allmälig verarmt und nüchterner wird.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1886, Taf. II, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 307; Aringhi, *R. S.* II, S. 25; Bottari, *R. S.* II, Taf. 91; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 40, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. I, 1 (Bosio, *R. S.*, S. 515; Aringhi, *R. S.*, II, S. 269; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 164; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 1).

[4] Wilpert, a. a. O., Taf. II, 2 (Bosio, *R. S.*, S. 521; Aringhi, *R. S.*, II, S. 275; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 167; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 1).

FÜNFZEHNTES KAPITEL.

Die Darstellungen der Eucharistie.

In seiner «harten Rede» weist der Heiland mit Nachdruck auf die Nothwendigkeit des Genusses der Eucharistie hin. «Wenn ihr», ruft er den Juden zu, «das Fleisch des Menschensohnes nicht essen und sein Blut nicht trinken werdet, so werdet ihr das Leben nicht in euch haben! Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn am jüngsten Tage auferwecken».[1] Diese evangelische Perikope wurde denn auch von den verschiedensten Riten in das Todtenofficium aufgenommen. Wie die Eucharistie wegen der in ihr verheissenen Wirkung bei dem hl. Ignatius «das Gegenmittel gegen den Tod, die Arznei der Unsterblichkeit»: ἀντίδωτος τοῦ μὴ ἀποθανεῖν, φάρμακον ἀθανασίας,[2] bei Klemens von Alexandrien «die Wegzehrung für das ewige Leben»: ἐφόδια ζωῆς ἀϊδίου,[3] bei dem hl. Irenaeus und andern «die Hoffnung auf die Auferstehung zum ewigen Leben»: ἡ ἐλπὶς τῆς εἰς αἰῶνας ἀναστάσεως[4] heisst, so nennt sie die in dem betreffenden Bestandtheile, nämlich der Epiklese, zweifellos in das 3. Jahrhundert[5] zurückgehende Liturgie des Serapion von Thmuis «die Arznei des (ewigen) Lebens»: φάρμακον ζωῆς. Dem entsprechend bitten[6] fast alle orientalischen Liturgien am Schluss der Epiklese darum, dass die Kommunion ihren Empfängern gereichen möge zum «ewigen Leben»: εἰς ζωὴν αἰώνιον,[7] oder zur Erlangung von «Erbarmen und Gnade mit allen Heiligen»: ἔλεος καὶ χάρις μετὰ πάντων τῶν ἁγίων,[8] oder endlich zur «Theilnahme an der Seligkeit des ewigen Lebens und an der Unverweslichkeit»: εἰς κοινωνίαν μακαριότητος ζωῆς αἰωνίου καὶ ἀφθαρσίας.[9] Die auf der antiochenischen Liturgie ruhende syrische Liturgie

[1] Joh. 6, 54 f.

[2] *Ep. ad Ephes.*, 20, ed. Funk, 190.

[3] *Stromat.*, 1, 1 Migne, 8, 691.

[4] *Contra haeres.*, 4, 18, Migne, 7, 1027 f. Vgl. meine *Fractio*, S. 73, Anm. 5, wo noch andere Stellen (von Cyprian u. Optat) angeführt sind.

[5] Vgl. Brieger-Bess', *Zeitschr. für Kirchengeschichte*, XX, 312.

[6] Nach gütiger Mittheilung von Dr. A. Baumstark.

[7] Liturgie des 8. Buches der *Ap. Konstitutionen* (Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, I, 21); Jakobusliturgie (ebenda 54).

[8] Basiliusliturgie (ebenda 330).

[9] Markusliturgie (ebenda 134).

des hl. Athanasius nennt die eucharistichen Elemente geradezu den «Leib, der die Unverweslichkeit für immer und ewig gewährt» und den «Kelch des Unterpfandes der Erbschaft für immer und ewig».[1] Den in den beiden letzten Stellen unverkennbar angedeuteten speciellen Gedanken an die Auferstehung des Fleisches drückt die Liturgie der Nestorianer so klar als möglich aus, wenn sie wünscht, der Kommuniongenuss möge gereichen «zur grossen Hoffnung der Auferstehung von den Todten und zum neuen Leben in dem Königreiche des Himmels».[2]

Auch in liturgischen Gebeten für die Verstorbenen erinnert man Gott an die in Rede stehende Wirkung der Eucharistie, um ihn zur Barmherzigkeit gegen dieselben zu bestimmen. Die oben angeführten ältesten liturgischen Dichtungen der ostsyrischen Kirche thuen dies stets in Verbindung mit der Erinnerung an die Taufe, und auch hier sind ihnen alle späteren liturgischen Dichtungen und die entsprechenden Gebete in den Brevieren der Syrer verschiedensten Bekenntnisses gefolgt. In der Mozarabischen Liturgie ferner spricht der Priester vor der Kommunion: «Das Heilige den Heiligen, und die Vereinigung mit dem Leibe unseres Herrn Jesus Christus gereiche uns durch den Genuss und den Trank zur Vergebung (der Sünden) und den gläubigen Vestorbenen zur (ewigen) Ruhe».[3] Gleichfalls in einem Messgebete und ganz in altchristlicher Form bittet noch die Anaphora des Jakobiten Dionysius bar Salîbhî († 1171): «Blicke, o Herr, gnädig auf alle gläubigen Verstorbenen; habe Nachsicht mit ihren Sünden und vergib ihre Fehler; denn das Fleisch und das Blut deines eingeborenen Sohnes ist in ihren Gliedern» u. s. w.[4]

In dem erörterten Sinne, als Hinweis auf den Beweggrund zur Barmherzigkeit Gottes gegen die Verstorbenen, sind auch die eucharistischen Bilder zu nehmen, welche so oft, und zwar von den Anfängen der coemeterialen Kunst bis zum Aufgeben der unterirdischen Bestattungsweise, an den Gräbern der Katakomben angebracht wurden.

Nach der Praxis der Kirche der ersten Jahrhunderte wurde die Eucharistie unmittelbar nach dem Sakrament der Taufe gespendet: eine Gewohnheit, welche sich sehr lange erhalten hat.[5] Es mag hier, für das Alterthum, das Zeugniss des hl. Justinus M. genügen, der sich darüber folgendermassen äussert: «Nachdem wir denjenigen, der unserem Glauben aus Überzeugung beistimmt, getauft haben, führen wir ihn in die Versammlung derer, die sich Brüder nennen. Dort verrichten wir gemeinsame Gebete für uns und für den Erleuchteten».[6] Der Heilige beschreibt nun die eucharistische

[1] Baumstark, *Oriens christianus*, II, 108 f. u. 110 f.: corpus praestans incorruptibilitatem futuram in saecula saeculorum — calix arrhabonis haereditatis futurae in saecula saeculorum.

[2] Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 287.

[3] Migne, 85, 119: Sancta Sanctis, et coniunctio corporis Domini nostri Jesu Christi sit sumentibus et potantibus nobis ad veniam et defunctis fidelibus praestetur ad requiem.

[4] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 450 f.; vgl. S. 533.

[5] Noch in den Statuten des Bischofs Rikulf aus dem Jahre 889 heisst es: Instanter quoque monemus, ut scrutinia per baptismales ecclesias statuto intra Quadragesimam tempore generaliter fiant. Et ut baptizati mox post baptismum Eucharistiam, i. e. communionem sanctam percipiant, sollicite vos studere praecipimus (Migne, 131. 18).

[6] *Apolog.*, I, c. 65. Der Ausdruck «Erleuchtete» wird von dem Heiligen in der auf S. 261, 4 citirten Stelle erläutert. Auch der hl. Ignatius (*Ep.*

Feier, bei welcher der Neugetaufte zum ersten Mal zum Empfange der Kommunion zugelassen wurde. Auch in der Inschrift von Autun folgt auf die Verherrlichung des Gnadenquelles der Taufe die Einladung zum Genusse « der honigsüssen Speise des Erlösers der Heiligen »:

Ἔσθιε πινάων, ἰχθὺν ἔχων παλάμαις.[1]

Ebenso verhält es sich mit der coemeterialen Malerei; auch in ihr werden häufig beide Sakramente zusammengestellt. Haben wir aber von der Taufe Bilder kennen gelernt, welche ihren Vollzug unverhüllt schildern, so herrscht dagegen bei den eucharistischen Darstellungen das symbolische Element in dem Grade vor, dass unter ihnen nicht eine einzige ist, die ausschliesslich realistisch wäre. Drei biblische Wunder haben den ersten Christen als Symbol der Eucharistie gedient: die Speisung der Menge mit den wunderbar vermehrten Broden und Fischen, das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias und die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana. Andere Symbole der Eucharistie lassen sich aus den bisher bekannten Malereien nicht anführen; man hat zwar einige Darstellungen des Milchgefässes mit dem Altarsakrament in Verbindung gebracht; wir werden jedoch später zeigen, dass diese Monumente eine andere Erklärung verlangen.

Das allzeit bevorzugte Symbol war die wunderbare Speisung der Menge,[2] welches Wunder der Heiland zweimal gewirkt hat: einmal mit « fünf Broden und zwei Fischen », und dann mit « sieben Broden und wenigen Fischlein »; diese wird nur von dem hl. Matthäus, jene von allen vier Evangelisten, und zwar in einer Weise erzählt, welche dem Wortlaute nach mit dem Berichte von der Einsetzung der Eucharistie auffallend übereinstimmt.[3] Eine solche Übereinstimmung berechtigt zu der Frage, ob nicht schon die Evangelisten dem Speisungswunder die symbolisch-eucharistische Bedeutung beigelegt haben, welche es in der Kunst der Katakomben nachweislich seit dem Anfang des 2. Jahrhunderts hat. Für den hl. Johannes darf die Frage, wie ich schon anderwärts hervorgehoben habe,[4] mit einiger Wahrscheinlichkeit bejaht werden; denn während er das Speisungswunder erzählt, hat er den Bericht von der Einsetzung der Eucharistie in sein Evangelium nicht aufgenommen und sich nur mit der Verheissung derselben begnügt. Dann kann es auch nicht als blosser Zufall betrachtet werden, dass er auf das Speisungswunder die « harte Rede » folgen lässt, in welcher Christus sein Fleisch und sein Blut als die Speise und den Trank hingestellt hat, die jeder, welcher zum ewigen Leben eingehen wolle, geniessen müsse. Durch die Verbindung der Eucharistie mit der wunderbaren Sättigung der Menge scheint er den symbolischen Zusammenhang zwischen den beiden Speisungen durchblicken zu lassen.

ad Smyrn., c. VIII, ed. Funk, 241) und Klemens der Alexandriner (*Paedag.*, 1, 6, Migne, 8, 303) verbinden die Taufe mit der Eucharistie.

[1] Wilpert, *Principienfragen*, S. 56 f. Die letzten Worte enthalten bekanntlich eine Anspielung auf den Ritus der Ausspendung der Kommunion unter der Gestalt des Brodes. Vgl. darüber meine *Fractio*, S. 62 f.

[2] Siehe oben S. 45 ff.

[3] Vgl. die Gegenüberstellung der Texte in meiner *Fractio*, S. 83, Anm. 1.

[4] *Fractio*, S. 84.

Wie dem auch immer sei, sicher ist, dass diese Symbolik, wie das Bild der Brodbrechung beweist, schon zu Anfang des 2. Jahrhunderts in Rom bekannt war und in der coemeterialen Kunst zur Ausübung gelangte. Hieraus erklärt sich die Art und Weise, wie in seinem *Kommentar zum Matthäusevangelium* Origenes von ihr handelt, indem er von der wunderbaren Speisung der Menge direkt auf die Eucharistie übergeht und in den «von Jesus gesegneten Broden», welche die Menge sättigten, das eucharistische Brod, das den Gläubigen in der Kommunion gereicht wird, vorgebildet sieht.[1] Er erachtet es dabei nicht für nothwendig, diese Symbolik mit einem Worte zu erläutern; dadurch zeigt er, dass sie den Gläubigen, an welche sein Kommentar sich richtet, vollständig geläufig war. Sie kam also nicht zu seiner Zeit auf, sondern war lange vor ihm Gemeingut. Und dass sie es durch die ganze Zeit der Bestattung in den Katakomben, also bis in das 5. Jahrhundert hinein, geblieben ist, lehren die bekannten Stellen aus der Apotheose des Prudentius[2] und aus der Predigt, die der Papst Liberius gelegentlich der Einkleidung der hl. Marcellina, der Schwester des grossen Ambrosius, in der Basilika des Apostelfürsten gehalten hat.[3]

Die Symbolik knüpft zunächst an die Speisung der Menge an: das Mahl der Menge gilt als Vorbild des eucharistischen Mahles, der Kommunion. Die ältesten Fresken bringen infolgedessen das Wunder fast sämmtlich unter dem Bilde des Mahles zur Darstellung.

War in der Speisung der Menge die Kommunion vorgebildet, so forderte es die Natur der Sache von selbst, den Akt des Wunders der Brod- und Fischvermehrung als das Vorbild der Konsekration zu nehmen; ja, das erste Symbol setzt nothwendig das zweite voraus. Daher mussten auch frühzeitig Darstellungen geschaffen werden, welche den Moment des Wunders zur Andeutung der Konsekration vergegenwärtigen. Von diesen Gemälden hat sich aus dem 2. Jahrhundert nur eines erhalten; in der folgenden Zeit gewinnen sie über diejenigen des Mahles (Kommunion) die Oberhand und werden die gewöhnlichen.

Das charakteristische Merkmal aller dieser eucharistischen Darstellungen sind die Körbe, in welche nach dem biblischen Bericht die übrig gebliebenen Stücke Brod gesammelt wurden. Die Evangelisten haben es nicht unterlassen, uns die Zahl derselben zu überliefern: bei der Sättigung mit «fünf Broden und zwei Fischen» waren es zwölf, bei der mit «sieben Broden und wenigen Fischlein» waren es sieben Körbe. Der Heiland selbst scheint auf die Zahl derselben Gewicht gelegt zu haben; denn als seine Jünger kurze Zeit nach dem Speisungswunder noch kleinliche Nahrungssorgen äusserten, da verwies er sie mit der Frage: «Erinnert ihr euch nicht, als ich die fünf Brode brach für die Fünftausend, wie viele Körbe voll Stücklein habt ihr da aufgehoben? Sie sprachen zu ihm: Zwölf. Und da ich die sieben Brode für die Viertausend brach, wie viele Körbe voll Stücklein habt ihr aufgehoben? Sie sprachen zu ihm: Sieben».[4] Die Künstler, denen es, wie überall so auch hier, nur um das

[1] *Comment. in Matth.*, 10, 25, Migne, 13, 902 f.
[2] Siehe unten Kap. XVI (Anfang).
[3] Die Stelle ist oben S. 206 abgedruckt.
[4] Mark., 8, 18-20.

Symbol zu thun war, hielten sich nicht immer streng an die historische Zahl; wir finden auf den Gemälden der zwei ersten Jahrhunderte sechsmal sieben, und, je einmal, zwei, acht und zwölf Körbe. Was insbesondere die Bilder des Mahles betrifft, so haben sie noch ein weiteres Merkmal, welches sie von andern Mahlen unterscheidet: die Fractio panis ausgenommen, sind die Speisenden immer sieben Männer, während in den Darstellungen der übrigen Mahle Männer und Frauen, selbst Kinder, in wechselnder Zahl erscheinen. Die Siebenzahl dürfte schwerlich auf einen Einfluss des Mahles der sieben Jünger am See Tiberias zurückzuführen sein, da wir von diesem nur ein Fresko besitzen; höchstwahrscheinlich wurzelt sie in der Zahlensymbolik. Von dem Mahle der sieben Jünger sprechend, bemerkt der hl. Augustin ausdrücklich, dass unter jener Zahl die ganze Christenheit verstanden werden könne: « per quem (septenarium numerum) potest hoc loco nostra universitas intelligi figurata ».[1] Als die « heilige Zahl », für welche die Sieben im Alterthum gehalten wurde, eignete sie sich ganz vorzüglich zur Bezeichnung einer Gesammtheit. So sehen wir sieben Personen auf den Bilde der Hochzeit zu Kana, sieben Bäcker in der Bäckergruft, und auf dem Gemälde des Hirten, der seine Heerde vor dem bösen Feind beschützt, ist die Heerde durch sieben Schafe dargestellt.[2]

Von den beiden andern Vorbildern der Eucharistie, dem Mahle der sieben Jünger am See Tiberias und der Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana haben sich nur wenige Darstellungen erhalten: das Kanawunder wurde zwei oder dreimal, und das Mahl der Sieben nur einmal abgebildet.[3] Wir werden das Nothwendige darüber bei der Besprechung der einzelnen Fresken sagen.

I.

Die wunderbare Vermehrung der Brode und Fische. Das Mahl der sieben Jünger.

§ 80. Die Fractio panis.

Die älteste eucharistische Darstellung stammt aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts und befindet sich in der cappella greca über dem Altar-Grab, auf dem das heilige Opfer dargebracht wurde. Eine gütige Fügung der Vorsehung bewahrte sie vor dem Loose der meisten gut erhaltenen Fresken, welche der Gier der Antiquitätenhändler anheimfielen und so zu Grunde gingen: sie war nämlich unter einer starken Stalaktitkruste, von der ich sie befreit habe, verborgen. Das Bild vergegenwärtigt den Augenblick, in welchem der Bischof das konsekrirte Brod bricht, um es den

[1] *In Joh. Evang. Tract.*, 123, Migne 35, 1966. Die ganze Stelle ist auf S. 290 Anm. 3 abgedruckt.

[2] Taff. 51, 1; 57; 193 u. 195.

[3] Taff. 27, 2; 57 u. 186, 1.

bei der Feier anwesenden Gläubigen in der Kommunion zusammen mit dem konsekrirten Wein zu reichen. Wir haben hier ein liturgisches Gemälde aus einer Zeit vor uns, wo man für die eucharistische Feier noch den apostolischen Ausdruck Brodbrechung, fractio panis-κλάσις τοῦ ἄρτου, brauchte. Die Darstellung ist jedoch nicht ausschliesslich realistisch; der Künstler benutzte mit grossem Geschick das eucharistische Vorbild, die wunderbare Speisung der Menge, zur näheren Erklärung seines Gegenstandes, indem er neben den liturgischen Kelch zwei Teller, den einen mit zwei Fischen und den andern mit fünf Broden, und zuäusserst links vier, rechts drei bis an den Rand mit Brod gefüllte Körbe malte. Die Gläubigen hat er durch die zur Speisung gelagerte Menge — fünf Männer und eine Frau — angedeutet; daher ist die Frau mit verhülltem Haupte dargestellt, während die an der himmlischen und der funeralen Mahlzeit theilnehmenden Frauen immer unverhüllt erscheinen; der das Brod brechende « Vorsteher » endlich ist nicht, wie die übrigen, gelagert, sondern sitzt,[1] von ihnen getrennt, im Vordergrunde, neben dem eucharistischen Kelch. Auf diese Weise wurde die Malerei als eine liturgisch-eucharistische mit einer Bestimmtheit gekennzeichnet, die jeden Zweifel ausschliesst. Wegen ihrer hervorragenden Bedeutung habe ich sie in einer eigenen Monographie, auf welche ich für das Nähere verweisen möchte, behandelt. Die der Schrift beigegebene Heliogravure, welche das Bild (ohne die Brodkörbe) in der Grösse von $1:{}^4/_9$ wiedergibt, fiel im Verhältniss zu dem vorzüglich erhaltenen Original etwas undeutlich aus, da das Fresko auf einem zinnoberrothem Untergrund ausgeführt ist. Daher kam es, dass Gelehrte, die das Original nicht kennen und meiner genauen Beschreibung desselben keine genügende Aufmerksamkeit schenkten, das Geschlecht einiger von den zum Mahle gelagerten Figuren verwechselt und bartlose für bärtige gehalten haben. Um derartigen Irrthümern für die Zukunft vorzubeugen, bringe ich auf Taf. 15, 1 eine farbige Kopie des ganzen Gemäldes zur Veröffentlichung. Seine Zusammenstellung mit dem mehr als ein halbes Jahrhundert jüngeren Bilde der Speisung der Menge aus der Sakramentskapelle A 6 hat den Zweck, einerseits den artistischen Abstand beider Fresken vor Augen zu führen, anderseits zu zeigen, dass beide inhaltlich mit einander nahe verwandt sind.

Links von der Fractio sehen wir das Opfer Abrahams, welches in der Kirche seit dem hl. Klemens R. zu allen Zeiten als das vornehmste Symbol der Passion Christi gegolten hat.[2] Diese Bedeutung haben wir ihm auch hier beizulegen: es ist Vorbild des Kreuzesopfers Christi, welches in der eucharistischen Feier auf unblutige Weise sich erneuert. Daher nennt der hl. Cyprian das eucharistische Opfer geradezu das Leiden des Herrn: « passio est enim Domini sacrificium quod offerimus ».[3] Das eucharistische Opfer ist aber auch ein Mahl, so weit man bei der Kommunion

[1] Daraus, dass der Bischof hier sitzend das Brod bricht, darf man nicht schliessen, dass der Akt der Brodbrechung auch in Wirklichkeit sitzend vorgenommen wurde; denn der Künstler hat mitunter Rücksichten zu beobachten, welche ihm das Recht geben, sich allerlei Freiheiten zu gestatten.

[2] Vgl. den Nachweis in meiner *Fractio*, S. 72.

[3] *Ep.*, 63, 17 ed. Hartel 714.

von einem Mahle sprechen kann, und zwar ist es der Sohn Gottes selbst, der sich in der Kommunion seinen Gläubigen zur Speise hingibt. Hierin liegt meines Erachtens der Grund, warum der Künstler rechts von dem Bilde der Fractio, dem Opfer Abrahams gegenüber, Daniel in der Löwengrube gemalt hat; denn auch bei diesem handelt es sich um eine wunderbare Speisung. Es lässt sich dagegen nicht einwenden, dass die Wahl des Platzes von artistischen Rücksichten beeinflusst worden sei; denn Daniel hätte, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, viel besser an die Stelle, wo die drei Jünglinge stehen, gepasst, wie umgekehrt diese viel besser den Raum, den er einnimmt, ausgefüllt hätten. Die Wahl des Platzes für Daniel kann also nur aus dem angegebenen Grunde erfolgt sein. Dass der Künstler noch weiter gehen und Daniel als ein eucharistisches Vorbild gelten lassen wollte, halte ich, nach den übrigen Darstellungen des Propheten zu schliessen, nicht für wahrscheinlich.

§ 81. Die zwei Fische mit den eucharistischen Gestalten in der Lucinagruft.

Dem Bilde der Brodbrechung kommen in der Zeit am nächsten die zwei Fische und Körbe, die in der Lucinagruft über dem mittleren Grabe der Hinterwand dargestellt sind;[1] sie stammen aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts. Von diesem wichtigen Gemälde gibt es zahlreiche Abbildungen, welche leider nicht ganz getreu sind und deshalb zu irrigen Deutungen Veranlassung gegeben haben. Die grüne und grünlichbraune Fläche, auf der die Fische liegen, nahm man für «Wasser», in welchem die Fische «munter daherschwimmen» sollen. Demnach erkannte man in den Fische «den ΙΧΘΥΣ in seiner einfachen, akrostichischen Bedeutung».[2] Ein Blick auf die übrigen Gemälde der Kammer hätte indess belehren können, dass auch der schlafende Jonas und die beiden Schafe mit dem Milcheimer auf der gleichen Fläche, wie die Fische, gemalt sind. Meine Kopie beweist sodann, dass die beiden Körbe nicht auf den Fischen, sondern vor ihnen stehen. Auf dem Rande eines jeden sind links sechs, rechts fünf, Brode zu sehen. Das Fresko reiht sich demnach von selbst unter die Darstellungen des Speisungswunders, des Vorbildes der Eucharistie, ein. Was es besonders werthvoll macht, ist der Gegenstand, welcher durch die grossen Lücken des lose geflochtenen Korbes hindurchschimmert, nämlich ein Glasbecher, der mit einer rothen Flüssigkeit, offenbar Rothwein, gefüllt ist. Infolge der zu kleinen und nicht ganz genauen Kopie de Rossis haben einige Gelehrte die Existenz des Bechers in Abrede zu stellen und den Rothwein als einen «zufälligen Fleck» zu erklären versucht. Meine Kopie des Fisches zur Linken zeigt,

[1] Taff. 27, 1, u. 28.

[2] De Rossi, *R. S.*, I, S. 349 und II, S. 348. Über die verlockende und von dem Meister und vielen andern Archäologen missverstandene Stelle des hl. Hieronymus (*Ep.*, 125, Migne 22, 1085) vgl. meine *Fractio*, S. 65, Anm. 2.

welcher Unbesonnenheit sie sich dabei schuldig gemacht haben; denn dort ist ganz deutlich ein dicker Glasbecher gemalt. Die Körbe enthalten somit die beiden eucharistischen Gestalten des Brodes und Weines.

Das Fresko, welches den Raum zwischen den Fischen einnahm, wurde von den Antiquitätensammlern mit dem Stuck von der Wand herausgebrochen.[1] Es kann keinem Bedenken unterliegen, dass hier das eucharistische Mahl, als Symbol der Kommunion, abgebildet war. Die verstümmelte Malerei ist also der Rest einer grösseren eucharistischen Komposition, welche, wie die Fractio panis, das Speisungswunder zur Grundlage hatte und als solche durch die Fische und Brodkörbe hinreichend charakterisirt war.

§ 82. Die Brod- und Fischvermehrung und die Sättigung der Menge in A 3.

Die Gemälde der zwei älteren Sakramentskapellen A 2 und A 3 führen uns in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts. In A 3 kam das Speisungswunder zu einer Entfaltung, wie wir sie sonst nirgends finden. Auf der dem Eingange gegenüberliegenden Wand sehen wir Christus, mit dem Philosophenmantel bekleidet und im Begriff, das Wunder der Vermehrung an einem Fisch und einem Laib Brod zu wirken.[2] Er hält die (nur flüchtig angedeutete) rechte Hand über dem ΙΧΘΥΣ; die Linke hängt unbeschäftigt herab. Um zu zeigen, dass nicht das historische Wunder als solches, sondern die Konsekration, der wichtigste Akt des eucharistischen Opfers, symbolisch dargestellt werden sollte, hat der Künstler ein Detail des Antitypus in seine Komposition aufgenommen, indem er den Fisch und das Brod auf einen Tisch, den Altar, malte: so lag bei der Begehung der liturgischen Feier des hl. Opfers das Brod, so stand der Kelch auf dem Altar, dem «Tisch des Herrn», τράπεζα κυρίου, wie der hl. Paulus sich ausdrückt.[3]

Rechts von dem Altar steht eine verhüllte Orans, welche die in der Seligkeit gedachte Seele des Verstorbenen bedeutet.[4] Der Künstler hat durch diese Figur auf die Wirkung des Genusses der Kommunion hingewiesen, wie auch die alten Schriftsteller von der Eucharistie nicht reden, ohne sogleich in irgend einer Weise die Wirkung der Kommunion zu betonen.[5] Von einer ähnlichen Zusammenstellung der Figur der Verstorbenen mit dem Wunder der Brodvermehrung werden wir bald noch ein zweites Beispiel antreffen.

In dem Felde rechts von der symbolischen Konsekration ist das Mahl der durch sieben Männer vorgestellten Menge, also die Kommunion, abgebildet.[6] Die aufgetischte Speise besteht in zwei Fischen, die auf zwei Tellern liegen. Im Vorder-

[1] Dieses Schicksal traf auch zwei Jonasscenen.
[2] Taf. 41, 1.
[3] *1 Kor.*, 10, 21.
[4] Vgl. § 116.
[5] Siehe weiter unten Kap. XVI (Anfang).
[6] Taf. 41, 3.

grunde stehen acht mit Brod gefüllte Körbe, je vier auf einer Seite. Die Speisenden sind mit der Tunika mit kurzen Ärmeln bekleidet; die meisten von ihnen haben den rechten Arm erhoben; bloss der mittlere hat ihn vor sich auf dem Polster ausgestreckt, als wollte er nach dem Fische langen, und der äusserste zur Linken berührt die Schulter seines Nachbarn.

Im dritten Felde, rechts von dem Mahle, stehen Abraham und Isaak in der Haltung des Gebetes; ihre Identität ist nur durch den Widder und das Holzbündel, die neben ihnen gemalt sind, gesichert.[1] Das Opfer Isaaks hat hier, wie in der cappella greca, die symbolische Bedeutung des Kreuzesopfers Christi. Vielleicht dürfen wir gerade darin den Grund erblicken, warum hier Abraham und Isaak als Oranten geschildert sind; denn diese Gebetsstellung war es ganz besonders, durch welche die alten Christen die Form des Kreuzes nachahmten.[2] Die drei Gemälde stellen also in symbolischer Weise die Wandlung, die Kommunion sowie das Kreuzesopfer in seinem Verhältniss zur Eucharistie dar.

§ 83. Das Mahl der sieben Jünger und der Altar-Tisch in A 2.

Das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias wird nur von dem hl. Johannes (21, 1 ff.) berichtet. Der Evangelist lässt ihm unmittelbar den reichen Fischfang vorausgehen und sagt dann: «Als die Jünger ans Land stiegen, sahen sie ein Kohlenfeuer angelegt, einen Fisch darauf und Brod dabei. Jesus aber sprach zu ihnen: Bringet her von den Fischen, die ihr jetzt gefangen habet». Und als sie sich dann zum Mahle lagerten, «wagte es keiner ihn zu fragen: Wer bist du? Denn sie wussten, dass es der Herr ist». Die bei diesem Mahle vorgesetzten Speisen, Fische und Brod, waren also die nämlichen, wie bei der Sättigung der Menge; hiermit war auch die gleiche symbolische Verwendung des Mahles, als eines Vorbildes der Kommunion, nahegelegt. Trotzdem sind es nur zwei spätere Kirchenschriftsteller, der hl. Augustin und der Verfasser des Traktates *De promissionibus et praedictionibus Dei*, welche das Bestehen dieser Symbolik schriftlich bezeugt haben. Ersterer bemerkt in seinem Kommentar zu dem Mahle, dass der «gebratene Fisch den gekreuzigten Heiland versinnbildete»: «piscis assus Christus est passus».[3] Der zweite Schriftsteller bringt jenen Fisch mit dem des Tobias in Zusammenhang und nennt Christus «den grossen Fisch», der «aus sich selbst die Jünger am Gestade gesättigt hat und

[1] Taf. 41, 2.

[2] Siehe S. 115 f.

[3] *In Joh. Tract.*, 123, Migne 35, 1966: Piscis assus, Christus est passus. Ipse est et panis qui de coelo descendit (Joan., 6, 41). Huic incorporatur ecclesia ad participandam beatitudinen sempiternam. Propterea dictum est, *Afferte de piscibus quos apprehendistis nunc*, ut omnes qui hanc spem gerimus per illum septenarium numerum discipulorum, per quem potest hoc loco nostra universitas intelligi figurata, tanto Sacramento nos communicare nossemus, et eidem beatitudini sociari.

der ganzen Welt sich als den ΙΧΘΥΣ darbietet,... der uns aus seinem Innern täglich Erleuchtung und Speisung gewährt ».[1]

In der coemeterialen Kunst existirt nur ein einziges Bild, welches das Mahl am See Tiberias darstellt.[2] Es ist auf der linken Wand der Sakramentskapelle A2, neben dem Fischer (Taufe), gemalt und wurde seit seiner Veröffentlichung durch de Rossi der Gegenstand zahlreicher Erörterungen, die sich nicht frei von Irrthümern halten konnten. De Rossi's Abbildung[3] gibt nämlich das Original nicht ganz genau wieder; der Kopist zeichnete, durch einige Flecken verleitet, in dem Vordergrunde den Rand von sieben Körben ab, welche auch Garrucci auf seiner Kopie wiederholt hat. Dadurch kam eine grosse Unklarheit in die Symbolik, indem die Speisung der Menge mit dem Mahle am See Tiberias verschmolzen und für eine « compenetrazione del pesce e del pane apprestati da Cristo ai sette discepoli sul mare di Tiberiade e dei pesci e dei pani due volte moltiplicati »[4] ausgegeben wurde. Auf dem Original fehlen jedoch die Körbe, wie sie ja auch mit dieser Scene nichts zu schaffen haben. Dazu sind die Jünger unbekleidet, als Fischer, abgebildet. Durch diese beiden Details war eine Verwechslung der zwei verschiedenen Mahlscenen ausgeschlossen. Die Jünger lagern um das gewohnte Sigma, vor dem, ähnlich wie in der Mahlscene von A 3, zwei Teller mit je einem Fische aufgetischt sind.

In einer der vier Lunetten an der Decke ist derselbe dreifüssige Tisch, wie in A 3, gemalt.[5] Auf dem Tische liegt der ΙΧΘΥΣ neben zwei Broden, und unten am Boden sind sieben Brodkörbe so zu beiden Seiten vertheilt, dass links drei, rechts vier stehen. Das Fresko ist also ein Kompendium der beiden eucharistischen Symbole (Konsekration und Kommunion), die wir soeben in A 3 kennen gelernt haben; der Tisch bedeutet natürlich auch hier den « Tisch des Herrn », den Altar, und der Fisch mit den Broden die « honigsüsse Speise der Erlösers der Heiligen », die Eucharistie.

§ 84. Die Sättigung der Menge in A 6 und A 5.

Die Künstler, welche die beiden Sakramentskapellen A6 und A5 zu Ende des 2. Jahrhunderts ausgemalt haben, begnügten sich zur Darstellung der Eucharistie mit einem Bilde: mit dem Mahle der Sieben. In A6, wo das Fresko sich in der ganze Breite der rechten Wand entfalten konnte, waren zwölf Körbe, zu beiden Seiten je sechs, gruppirt; rechts fehlt einer, und von dem ersten zur Linken ist nur ein kleines Bruchstück

[1] Die Stelle ist im § 104 abgedruckt.

[2] Taf. 27, 2.

[3] *R. S.*, II, Taf. XV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 5, 2.

[4] De Rossi, *R. S.*, II, S. 341.

[5] Taf. 38. Wie meine Kopie zeigt, ist das Bild von dem Rauch der Lichter so geschwärzt, dass man Mühe hat, die Umrisse des Fisches und der beiden Brode zu unterscheiden. Deutlich sichtbar sind sie dagegen auf de Rossi's Kopie (*R. S.*, II, Taf. XV; bei Garrucci, *Storia*, II, Taf. 4, 3), welche kurz nach der Entdeckung der Krypta, in einem vorzüglichen Zustand des Originals, angefertigt wurde.

erhalten.[1] Es scheint, dass man diese Zahl nur deshalb gewählt hat, weil man den langen, schmalen Raum ausfüllen musste. Vor dem Stibadium befinden sich drei Teller, von denen die beiden äussern einen Fisch enthalten; auf dem mittleren, welcher fast ganz zerstört ist, lag nicht ein Fisch, sondern lagen Brode; denn sonst würde man auf dem einen noch erhaltenen Rande die Schwanzflosse sehen. Die Mahlgenossen strecken die Rechte entweder nach den Fischen aus oder haben sie erhoben.

In A 5 nehmen den Vordergrund des Bildes[2] sieben Brodkörbe ein. Aufgetischt sind zwei Fische und drei Brode, nach denen einige der Speisenden ihre Hände ausstrecken. Ein Vergleich der veröffentlichten Kopie[3] mit meiner Tafel zeigt, dass jene sowohl in der Wiedergabe der Hände der Speisenden wie auch der Zahl der Fische, Brode und Körbe nicht ganz getreu sind.

Ein Mahl der durch die Sieben vorgestellten Menge war auch in der Katakombe unter der Vigna Massimo abgebildet. Es ist seit langer Zeit zerstört.[4] Ciacconio und Bosio haben uns von ihm eine sehr veränderte Kopie hinterlassen; auf ihr ist das runde Polster des Sigma in die Gewandung der Speisenden übergegangen, und diese selbst sind knieend und mit gefalteten Händen dargestellt. Das Original glich, bis auf die grössere Zahl der Brode, dem Mahle in A 5. In meiner Schrift über die *Alten Kopien* habe ich auf Taf. 15, 1 eine Wiederherstellung desselben gegeben.

§ 85. Die Fresken der Brodvermehrung.

Seit dem 3. Jahrhundert führen zahlreiche Fresken das Vorbild der Konsekration in einer neuen Form vor: Christus berührt, meistens mit dem Stabe, einen der Brodkörbe, die neben ihm auf dem Boden stehen. Die Brode zeigen an der Oberfläche gewöhnlich mehrere Einschnitte, manchmal in Form des Kreuzes,[5] was auf die uralte Sitte, das Brod zu brechen, nicht zu schneiden, hinweist. Diese Sitte wurde bekanntlich auch bei dem hl. Opfer beobachtet; der Celebrans brach das konsekrirte Brod in so viele Theile, als Gläubige der Feier beiwohnten. Die Zahl der Körbe ist auf den erhaltenen Gemälden fast immer sieben; sie sind entweder zu beiden Seiten des Heilandes vertheilt oder befinden sich, was seltener vorkommt, sämmtlich zu seiner Rechten. Bosio war in der Erklärung der Scene nicht ganz sicher; er schwankte

[1] Taf. 15, 2 (vgl. de Rossi, *R. S.*, II, Taf. XIV); Garrucci, *Storia*, II, Taf. 9, 3.

[2] Taf. 41, 4.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVIII; Garrucci, *Storia*, Taf. 8, 4.

[4] Diese Region wurde in ein Arenar verwandelt.

[5] Über die Kreuzkerbe vgl. Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, S. 2. Auf dem Relief des Kircherianums mit der sonderbaren Darstellung des eucharistischen Mahles zeigt das von den Zweien gehaltene Brod deutliche Spuren des in die Kreuzkerbe hineingemalten konstantinischen Monogrammes Christi, um anzuzeigen, wen das Brod bedeute. Dieses wichtige Detail ist sowohl Garrucci, dem Herausgeber des Reliefs (*Storia*, V Taf. 404, 2) als auch V. Schultze, dem Beschreiber der « altchristlichen Bildwerke des Museo Kircheriano in Rom » (*Studien*, S. 266 f.) entgangen.

zwischen der Brodvermehrung und den mit Manna gefüllten Körben.[1] Zu der zweiten Auslegung neigte er besonders in den Ausnahmefällen, wo der Heiland das Wunder ohne den Stab wirkt. Diese irrthümliche Beziehung einiger Bilder auf das Mannawunder wurde noch in neuerer Zeit wiederholt. Sechs von den Darstellungen stammen aus dem 3., die übrigen aus dem 4. Jahrhundert; zehn kommen hier zum ersten Male zur Veröffentlichung. Aus der Liste der bisher bekannten ist eine zu streichen, da auf dem von mir wiedergefundenen Original nicht die Brodvermehrung, sondern der trauernde Job abgebildet ist.[2]

Die oben (S. 215) citirte Stelle aus den *Constitutiones apostolicae,* in welcher das Wunder der Brodvermehrung als Beweis dafür erscheint, dass Christus die Macht von den Todten zu erwecken besitzt, legt es nahe, die eine oder die andere von den gleich zu besprechenden Malereien des Wunders ebenfalls in diesem Sinne zu deuten. Bei der eminenten Stellung aber, welche die Eucharistie als das φάρμακον ζωῆς in der alten Litteratur, zumal in den liturgischen Gebeten behauptet, ziehen wir es vor, die Darstellungen gewöhnlich für eucharistische zu nehmen.[3] Diese symbolische Bedeutung erklärt es, warum man sich in zwei Fällen damit begnügt hat, statt des Wunders nur die Brodkörbe zu malen: jedermann wusste, dass die «Körbe die Gaben Christi enthalten», wie Prudentius sich ausdrückt.[4] Auf einem Fresko des 4. Jahrhunderts fehlen sogar die Körbe und ist ihnen die eucharistische arca substituirt.[5] Dieses ist ein deutlicher Fingerzeig, dass auch den Malern der späteren Zeit das Wunder der Brodvermehrung in erster Linie ein eucharistisches Symbol war. Daher ist es fast unmöglich, mit einiger Sicherheit anzugeben, bei welchen von den achtundzwanzig Darstellungen des Wunders die Künstler oder Auftraggeber nicht die eucharistische Bedeutung, sondern diejenige der *Constitutiones apostolicae* unterlegen wollten.

1. Frontwand des rechten Arkosols im cubiculum III der Domitillakatakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 54, 2.[6]

Das Fresko bietet die gewöhnlichere Form der Darstellung. Der Heiland, von der Brust aufwärts durch einen loculus zerstört, berührt mit dem Stabe einen Korb; in dem Zipfel des Palliums ist der Buchstabe I eingezeichnet. Die Körbe sind so gruppirt, dass vier links, drei rechts von Christus stehen; an den gut erhaltenen Broden sieht man die Kreuzkerbe. Der Werth des Bildes wird durch die beiden Figuren, die es einst umgeben haben, bedeutend erhöht: links stand die Samariterin mit dem Eimer am Brunnen und rechts Christus, der die rechte Hand im Reden erhoben hatte und im Bausch des Palliums fünf[7] kreuzgekerbte Brode hielt. Beide Figuren waren noch

[1] Zu der auf Taf. 196 abgebildeten Scene schreibt er (*R. S.*, S., 231) die folgende Erklärung: La manna che piovette dal Cielo al popolo d'Israele nel deserto; ovvero il Miracolo della moltiplicatione de' sette pani, u. s. w.

[2] Vgl. darüber § 103.

[3] Das Gleiche gilt von den wenigen Bildern des Kanawunders.

[4] Die Stelle ist Kap. XVI (Anfang) abgedruckt.

[5] Vgl. Taf. 166, 1 und § 91.

[6] Bosio, *R. S.*, S. 245; Aringhi, *R. S.*, I, S. 553; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 66; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 26, 2.

[7] Die gedruckten Kopien geben sechs, die ungedruckten fünf Brode, welche Zahl den Vorzug verdient, da sie dem heiligen Text entspricht. Deshalb zeigt sie auch meine Tafel.

im achtzehnten Jahrhundert so gut erhalten, dass sie die Augen der Antiquitätensammler auf sich lenkten und von der Wand herausgebrochen wurden. Ich habe sie auf meiner Tafel, nach Bosio's Kopie, in weissen Umrissen hineingezeichnet.[1] Der Grund, warum die Brodvermehrung mit der Scene am Jakobsbrunnen hier so eng vereinigt wurde, ist, wie wir schon oben (S. 154) bemerkt haben, nicht bloss ein rein formaler, sondern auch ein innerer, der sich auf den Inhalt bezieht: die Brode im Pallium Christi weisen, wie alte und neuere Interpreten richtig erkannt haben, auf die Brodvermehrung und damit zugleich auch auf die Eucharistie hin; und der Brunnen der Samariterin versinnbildet die «in das ewige Leben fortströmende Wasserquelle», die der Heiland in seiner Unterredung der Frau versprochen hat; er ist mit andern Worten ein Symbol der ewigen Seligkeit, welche man für die Verstorbenen erfleht.[2] Es scheint also, dass dem Urheber des Cyklus die Worte, in denen Christus in der «harten Rede» sich als das «Brod des Lebens» hinstellt (Joh. 6, 51 f.), vorgeschwebt haben. Die Samariterin hat demnach in dieser Verbindung mit dem eucharistischen Bilde eine ähnliche Bedeutung, wie in der Sakramentskapelle A 3 die Orans neben dem Wunder der Vermehrung der Brode und Fische.

2. Rechtes Bogenfeld des Arkosols der cripta della Madonna in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 45, 1. Unedirt.

Das Fresko hat eine grosse Ähnlichkeit mit dem vorhergehenden, nur ist es ungleich besser erhalten. Das Gegenstück bildet die Auferweckung des Lazarus, als Hinweis auf die Wirkung der Kommunion, und in der Mitte steht ein männlicher Orans, der den Verstorbenen in der Seligkeit vorstellt.

3. Decke der Kammer 52 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 68, 1. Unedirt.

Die Decke der Kammer 52 scheint schon im 16. Jahrhundert so geschwärzt gewesen zu sein, wie man sie noch vor kurzer Zeit sehen konnte; denn Bosio versichert mit aller Bestimmtheit, dass er auf ihr keine Figuren-Darstellungen gesehen hat: «Nella Volta non vi sono figure».[3] Bei der ersten Untersuchung, die ich gelegentlich der Publikation meines *Cyklus* an dieser Decke vornahm, «erkannte ich jedoch die Umrisse einer in Tunika und Pallium gekleideten Figur, welche... die rechte Hand herabgelassen hat, also dieselbe Haltung einnimmt, wie Christus in den Scenen der Brodvermehrung».[4] Die im Dezember 1899 angestellten Waschungen mit verdünnter Säure haben meine Vermuthung bestätigt: es ist hier, wie Taf. 68, 1 zeigt, wirklich

[1] Die Gründe, die ich früher, in meiner Schrift über die *Alten Kopien* (S. 43), gegen die Zuverlässigkeit der Zeichnung Bosio's vorgebracht habe, sind durch die späteren Funde, welche die Grabsymbolik viel mannigfaltiger erscheinen lassen, als ich es anfangs anzunehmen geneigt war, hinfällig geworden. Zudem habe ich damals die Thatsache nicht genug gewürdigt, dass die Malerei, als Avanzini sie für Bosio kopirte, vorzüglich erhalten gewesen sein muss, weil man sie sonst nicht anderthalb Jahrhunderte später abgelöst hätte.

[2] Vgl. darüber Kap. XX, § 11-13.

[3] *R. S.*, S. 345.

[4] *Cyklus*, S. 11.

das genannte Wunder gemalt. Die Scene gleicht der vorhergehenden und stammt von dem nämlichen Künstler, so dass wir mit ihrer Hilfe die fehlenden Theile mit Sicherheit ergänzen können. Rechts standen drei, links vier Körbe. Die erhaltenen Brode zeigen die Kreuzkerbe. Das Bild war in zwei kreisrunden Rahmen von grüner und rother Farbe gemalt und bildete die einzige Darstellung an der Decke. Dadurch wollte der Künstler die hohe Bedeutung desselben offenbar besonders hervorheben.

4. Decke des cubiculum I in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 71, 1.[1]

Das Original ist mit dem Stuck zerstört; nach der Kopie, welche Avanzini von ihm angefertigt hat, zu urtheilen, glich es dem folgenden Fresko, mit dem geringen Unterschiede, dass in der unteren Reihe vier, in der oberen drei Körbe standen.

5. Rechte Wand der Kammer in der Katakombe della Nunziatella. Zwei Ztuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 74, 2.

Die sieben Körbe sind zur Rechten Christi in zwei Reihen, oben vier, unten drei, gemalt. Das Bild wurde an mehreren Stellen muthwillig mit der Hacke verunstaltet; eine Kopie mit der Ergänzung der fehlenden Theile habe ich bereits in einer andern Schrift[2] veröffentlicht.

6. Linkes Bogenfeld eines Arkosols in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Fig. 23. Unedirt.

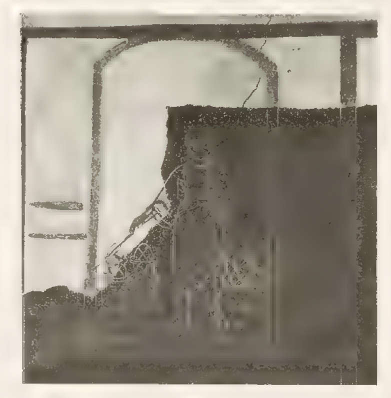


Fig. 23

Von der ganzen Malerei ist nur die rechte Hand Christi mit dem Stabe und ein kreuzgekerbtes Brod, das der Stab berührt, erhalten; in Fig. 23 gebe ich eine Wiederherstellung der Gruppe in ihrem ursprünglichen Zustande. In jedem Korbe ist, ähnlich wie in 8, nur ein Brod gemalt.

7. Rechte Eingangswand der Kammer 33 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 105, 2. Unedirt.

Von diesem Bilde hat sich nur ein Bruchstück des äussersten Korbes auf der linken Seite erhalten; das Übrige ist mit dem Stuck zerstört.

8. Lunette des Arkosols der Kammer der Fische in der Katakombe des hl. Hermes. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 115.[3]

Christus hat zwei Ruthen, von denen er die eine unthätig in der Linken hält, und mit der andern in der Rechten einen der sieben Körbe berührt, die nur je ein durch

[1] Bosio, *R. S.*, S. 331; Aringhi, *R. S.*, II, S. 59; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 97; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 41, 2.

[2] *Cyklus*, Taf. VII, 1.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1894, Taf. VII, 1.

sechs Einschnitte abgetheiltes Brod enthalten. Neben dem Heiland steht ein Pilaster, auf dem eine Taube sitzt. Letztere dürfte hier das Symbol der Seele des Verstorbenen sein, also eine ähnliche Bedeutung haben, wie die Figur der Verstorbenen, die wir auf dem unter 11 behandelten Bilde neben Christus antreffen werden.

9. Loculus der Metilenia Rufina in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Ende des 3. oder erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 120, 1. Unedirt.

Wie 1, bis auf den geringen Unterschied, dass die auf der linken Seite gemalten Körbe in zwei Reihen, oben einer unten drei, aufgestellt sind. Das Bild ist von den an diesem Grabe angebrachten Fresken das einzige, welches sich zur Wiedergabe eignet; denn die übrigen sind fleckig und sehr verblasst. Es gibt eine gute Vorstellung von der geringen Leistungsfähigkeit des Malers.

10. Frontwand des rechten Arkosols der Kammer 10 in S. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 139, 1. Unedirt.

Die Darstellung ist sehr verblasst und verwischt. Von den zu beiden Seiten des Heilandes in zwei Reihen aufgestellten Körben kann man noch drei rechts und zwei links unterscheiden.

11. Rechtes Bogenfeld des arcosolio della Madonna in der Katakombe des hl. Kallistus. Eine Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taff. 143, 1; 144, 2.[1]

Schon bei ihrer Auffindung durch de Rossi war die Malerei verblichen und an einer Stelle mit dem Stuck herausgeschlagen; seitdem sind die Farben noch mehr verblasst. Dessenungeachtet liess ich von dem Bilde wegen seiner hervorragenden Wichtigkeit eine neue Kopie anfertigen. Man kann nun deutlich sehen, dass Christus zwischen den Körben steht und das Wunder der Vermehrung der Brode in der hergebrachten Weise wirkt. Von der linken Seite nähert sich ihm eine verhüllte weibliche Gestalt, die ihre Hände nach Art der Schutzflehenden vor sich ausstreckt; sie ist die Verstorbene, die Christus um eine Gnade, offenbar um die Aufnahme in die ewige Seligkeit, bittet.[2] Diese enge Verbindung der Verstorbenen mit dem eucharistischen Symbol erinnert an die oben erwähnten liturgischen Gebete, in welchen man Gott an die Wirkung der Eucharistie erinnert, um ihn zur Barmherzigkeit gegen die Verstorbenen zu bewegen.

Eine ähnliche Zusammenstellung der Figur der Verstorbenen mit einem eucharistischen Bilde ist uns in der Sakramentskapelle A 3 begegnet; nur ist hier die Verstorbene als Orans, also schon im Besitz der Seligkeit, geschildert.

[1] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. VIII.

[2] De Rossi, der sich die Anwesenheit der Frau auf dem Bilde einer Brodvermehrung nicht erklären konnte, nahm, im Widerspruch mit seiner eigenen Kopie, an, dass hier die Unterredung Christi mit der Samariterin dargestellt wäre: Ma la donna, che stende verso Cristo le braccia in atto di colloquio, è figura estranea al consueto tipo della... moltiplicazione dei pani. Stimo adunque che tra il Salvatore e la donna non una coppia di ceste, ma un puteale sia effigiato: e che la scena sia della Samaritana (*R. S.*, III, S. 65). Ebenso verfehlt ist meine frühere Deutung des Freskos als einer Darstellung des Kanawunders (*Röm. Quartalschr.*, 1889, S. 296); der den Rand der Öffnung der Gefässe überragende Inhalt beweist, dass wir Brodkörbe, nicht Krüge, vor uns haben.

12. Decke des cubiculum IX in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 158, 2.[1]

Auf Avanzini's Kopie des gegenwärtig zur Hälfte zerstörten Bildes steht Christus zwischen sechs Körben; es ist indess mehr als wahrscheinlich, dass rechts von Christus, wo der Stuck herabgefallen ist, vier Körbe gemalt waren. Einen ähnlichen Irrthum liess der Kopist sich bei dem unter 13 behandelten Gemälde zu schulden kommen.

13. Decke des cubiculum X in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 165.[2]

Das Bild hat die in dieser Katakombe übliche Form. Von den vier Körben, welche rechts von Christus stehen, zeichnete Avanzini nur zwei ab.

14. Rechte Schmalwand in der Bäckergruft der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf., 142, 2.[3]

Christus wirkt das Wunder, indem er mit der rechten Hand ein Brod berührt. Die Körbe standen zu seiner Rechten zu zwei über einander; sie wurden durch einen Durchbruch, bei der Auffindung der Krypta zur Zeit Bosios,[4] zum grössten Theil zerstört, so dass eine Kontrole der Kopie Avanzini's in Bezug auf ihre Zahl nicht mehr möglich ist. In dem gegenüberliegenden Felde wirkt Moses das Quellwunder. Demnach sind, wie so oft, auch hier die beiden Sakramente der Taufe und Eucharistie mit einander zusammengestellt. Das eucharistische Bild erhält durch die übrigen Malereien der Gruft einen ganz eigenartigen Werth. Wir sehen in der linken Absis, zu beiden Seiten des Guten Hirten, die Jahreszeiten; der Sommer insbesondere ist durch einen Arbeiter, welcher das reife Getreide schneidet, repräsentirt. In dem Fries unter der Absis wird Getreide aus drei Tiberbarken ausgeladen, um in die öffentlichen Speicher und von da in die Werkstätten der Bäcker gebracht zu werden. In dem Felde zwischen der Taufe und der Eucharistie steht ein Mann hinter dem vollen Modius, dem Abzeichen der Bäckerzunft.[5] Die Fresken führen uns also einige Phasen der Entstehung des Brodes vor, das seine höchste Verwendung auf dem Altare findet. In ähnlicher Weise verfolgt der hl. Irenäus das Samenkorn von dem ersten Keimen bis zu seiner Verwendung als konsekrirtes Brod und schliesst aus dieser Umwandlung auf diejenige des Leibes bei der Auferstehung. Seine Worte verdienen hier wiedergegeben zu werden: «Gleichwie... das in die Erde gesäte und aufgelöste Weizenkorn durch den allmächtigen Odem Gottes mannigfaltig aufersteht, darauf durch Gottes Weisheit zur Verwendung der Menschen kommt und durch das Hinzutreten des Wortes Gottes Eucharistie, d. i. Fleisch und Blut Christi wird, so werden auch unsere durch diese genährten Leiber nach ihrer Beisetzung in der Erde

[1] Bosio, *R. S.*, S. 363; Aringhi, *R. S.*, II, S. 91; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 113; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 48, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 367; Aringhi, *R. S.*, II, S. 95; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 115; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 49, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 227; Aringhi, *R. S.*, I, S. 535; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 57; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 20, 4.

[4] Siehe oben S. 168.

[5] Diese Fresken kommen im Kapitel XXIV § 128 zur Besprechung.

auferstehen zu ihrer Zeit, indem das Wort Gottes ihnen die Auferstehung verleiht zur Ehre Gottes des Vaters, der das Sterbliche mit der Unsterblichkeit umgibt und dem Verweslichen die Unverweslichkeit zuführt». [1]

15. Decke des cubiculum II in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 196. [2]

Von demselben Maler wie 14. Avanzini hat auf seiner Kopie dem Heiland fälschlich einen Vollbart gegeben und den Stab, mit welchem das Wunder gewirkt wird, vergessen; beide Irrthümer wurden auch von Garrucci wiederholt. Von den Körben stehen zwei rechts, fünf links.

16. Linkes Bogenfeld des Arkosols des Viktualienhändlers in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 199. Unedirt.

Der untere Theil des Freskos ist mit dem Stuck zerstört; infolgedessen fehlen zwei von den sieben Körben. Das Gegenstück bildet das Quellwunder, als Symbol der Taufe, und zwischen beiden ist ein Orans, in der bekannten Bedeutung, gemalt.

17. Linkes Bogenfeld des Arkosols einer Kammer der regione delle agapi in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte der 4. Jhts. Taf. 186, 1. Unedirt.

Auch diese Malerei ist im unteren Theile beschädigt; es fehlen daher die vier Brodkörbe, welche links von Christus standen. Das Gegenstück bildet das Weinwunder von Kana. [3]

18. Grabstätte mit der Darstellung der Epiphanie in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Zeite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 212. [4]

Bei dem Aufbrechen des Grabes wurden zwei Körbe und die Figur Christi etwas beschädigt; dieses und die schwarzen Flecken abgerechnet, ist die Gruppe ziemlich gut erhalten. Der Heiland gleicht 1. Den Zipfel seines Palliums ziert das Gammakreuz, welches hier jedoch weniger deutlich sichtbar ist, als bei dem Engel Raphael in der Scene des Tobias und bei Christus auf dem Bilde der Heilung des Gichtbrüchigen; es fehlt auf der Kopie Garrucci's. Die Körbe sind auf beiden Seiten in zwei Reihen aufgestellt.

19. Grabnische der hll. Markus und Marcellianus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taff. 214, 215 und 216, 1. Unedirt.

Von diesem Bilde ist die obere Hälfte mit dem Tuff zerstört. Christus stand zwischen Körben, welche sorgfältiger als sonst ausgeführt waren; die meisten von ihnen befanden sich zu seiner Rechten.

20. Linkes Bogenfeld des Arkosols 28 in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 228, 3. [5]

[1] *Contra haeres.*, 5, 2 Migne 7, 1127.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 231; Aringhi, *R. S.*, I, S. 539; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 59; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 24.

[3] Vgl. darüber § 88.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 2.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 267; Aringhi, *R. S.*, I, S. 575; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 77; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 33, 2.

Auf den veröffentlichten Kopien, die auf eine schlechte Zeichnung Toccafondo's zurückgehen, hat Christus fälschlich einen Vollbart und es fehlen die sieben Körbe, die sämmtlich auf der linken Seite, in drei Reihen, aufgestellt sind. Wenn also Bosio in der Erklärung dieses Bildes ausdrücklich versichert, dass an der Stelle, wo die Körbe gemalt sind, der Stuck herabgefallen sei, so hat er offenbar nur nach der Kopie geurtheilt. Bei Garrucci (Fig. 24) ist die vermeintliche Bruchstelle sogar durch eine Linie umgrenzt. In dem Felde gegenüber wirkt Christus die Auferweckung des Lazarus.



Fig. 24

21. Linkes Bogenfeld des Arkosols 29 in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 228, 1.[1]

Die Darstellung weicht insofern von den übrigen ab, als Christus seine Hand wagerecht über den Körben, ohne sie zu berühren, hält; sonst gleicht sie 20, wie sie ja auch von dem nämlichen Maler herzurühren scheint. Toccafondo kopirte mit gewohnter Willkür, indem er die Figur Christi vollständig verändert hat. Das Gegenstück ist eine Taufscene.

22. Front eines Arkosols der Region der sechs Heiligen in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 226, 3. Unedirt.

Christus in ungewöhnlich kurzer Tunika und einem Pallium, dessen Ende auf den Rücken geworfen ist, hat die Linke unthätig herabgelassen und berührt mit dem Stabe der Rechten einen Korb. Das Fresko wurde schon im Alterthum, und zwar kurz nach seiner Vollendung, als die Farben noch nicht trocken waren, verwischt; infolgedessen bilden jetzt die Körbe zur Linken Christi einen unförmlichen Farbenkomplex, der mich lange Zeit den Gegenstand der Darstellung nicht erkennen liess. Die Beschädigung geschah höchst wahrscheinlich bei der Beisetzung der Leiche, für die das Arkosol errichtet wurde. Wenn man bedenkt, dass die Gallerie sehr schmal ist, so begreift man, dass die Bahrenträger mit Leichtigkeit gegen das Fresko anstossen konnten.

23. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Magier mit dem Stern im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Die Anordnung wie 2, aber sehr schlecht erhalten.

24. Linkes Bogenfeld des monumentum arcuatum III in der Katakombe des hl. Hermes. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[2]

Die Körbe sind links von Christus in zwei Reihen, oben drei und unten vier, gemalt. Der Heiland gleicht dem in 1.

25. Bogenmitte des Arkosols 15 der Annonaregion in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 240, 1.[3]

[1] Bosio, *R. S.*, S. 267; Aringhi, *R. S.*, I, S. 575; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 77; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 33, 3.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 569; Aringhi, *R. S.*, II, S. 333; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 188; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 83, 3.

[3] Wilpert, *Madonnenbilder aus den Katakomben*, in *Röm. Quartalschr.*, 1889, Taf. VII.

Von dieser Darstellung veröffentlichte ich bereits vor 14 Jahren eine Zeichnung, die ich nach einer Pause angefertigt hatte; die farbige Kopie, welche ich heute bringe, ist vollkommener, weil ich das Original nachträglich durch Waschungen mit verdünnter Säure von seinen Flecken gereinigt habe. Infolgedessen ist das Fresko jetzt eines der best erhaltenen.

26. Bogenmitte eines Arkosols der Region der hll. Gaius und Eusebius in San Callisto. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[1]

Das Bild hatte eine grosse Ähnlichkeit mit dem vorhergehenden; es ist jetzt, bis auf einige Reste von der Figur Christi und zweier Körbe, mit dem Stuck zerstört.

27. Decke einer Kammer des Hypogäums unweit der Scipionengräber. 4. Jht. Verschollen.[2]

Wie 9.

28. Arkosol des «sacellum primum» in der zerstörten Katakombe der Jordani auf der salarischen Strasse. 4. Jht.

Auf der von Bosio-Garrucci veröffentlichten Kopie hat Christus fälschlish einen Vollbart und wirkt er das Wunder ohne den Stab. Beide Irrthümer hat der erste Zeichner Ciacconio's vermieden; seine Kopie beweist, dass das Original ähnlich wie das unter 1 angeführte Fresko gebildet war.[3]

§ 86. Die Brod- und Fischvermehrung in der cripta delle pecorelle der Katakombe des hl. Kallistus.[4]

Aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts besitzen wir ein eucharistisches Gemälde, das sich formell mehr an den biblischen Bericht anschliesst. Es vergegenwärtigt den Moment der Vollstreckung des Wunders der Brod- und Fischvermehrung, aber in einer Form, die sonst nur in der Sarkophagskulptur vorkommt: der Heiland legt segnend seine Hände auf die Brode und Fische, welche ihm zwei Apostel reichen. Während also Christus hier wieder als der konsekrirende erscheint, üben die beiden Apostel den untergeordneten Dienst von Diakonen aus; sie haben wohl deshalb nicht die gewohnte Tracht der heiligen Gestalten, sondern sind mit Sandalen und einer mit dem Lorum und den runden Segmenten verzierten discincta bekleidet. Wenn der Maler hier wirklich aus diesem Grunde die Änderung der Gewänder vorgenommen hat, so würde daraus folgen, dass in Rom in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts

[1] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. VIII.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1886, Taf. I, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. I, 1 (Bosio, *R. S.*, S. 515; Aringhi, *R. S.*, II, S. 269; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 164; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 1).

[4] Taf. 237, 1. De Rossi, *R. S.*, tavola d'aggiunta B. Garrucci (*Storia*, II, Taf. 18, 3) brachte eine selbständige Zeichnung, auf welcher der Kopist von dem ganz zerstörten Kopfe Christi den oberen Theil bis zu den Augen eigenmächtig hinzugefügt hat.

die Dalmatik noch nicht das liturgische Gewand der Diakone war.[1] Die Zahl der Körbe ist sieben; sechs stehen am Boden, und einer wird von dem Jünger zur Linken gehalten. Das Fresko wurde durch eine Nische zur Aufstellung der Lampe stark beschädigt, was um so mehr zu bedauern ist, als die Farben sich ausgezeichnet erhalten haben. Über die Entstehungszeit desselben urtheilt de Rossi[2] offenbar zu günstig, wenn er es kurz nach der diokletianischen Verfolgung («appena sedata la persecuzione dioclezianea») ansetzt. Der einschichtige Stuck und die breiten, starren Umrisse der Figuren weisen mit Nothwendigkeit auf die letzten Decennien des 4. Jahrhunderts hin.

II.

Die Verwandlung des Wassers in Wein auf der Hochzeit zu Kana.

Seitdem im 3. Jahrhundert die Darstellungen der Brodvermehrung aufkamen, in denen die Fische fehlen und nur die «von Jesus gesegneten Brode» vorhanden sind, bezog sich das eucharistische Vorbild nur auf die Gestalt des Brodes. Es war daher nothwendig, auch für die Gestalt des Weines ein Vorbild zu schaffen. Die Wahl war nicht schwer; sie konnte nicht anders als auf das zu Kana gewirkte Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein fallen: dieses wurde auch in der That das Vorbild der in der Konsekration sich vollziehenden Verwandlung des Weines in das Blut Christi. Hierzu eignete es sich ohne Zweifel in einem hohen Grade. Der hl. Cyrill von Jerusalem schreibt: «Der Herr verwandelte in Kana von Galiläa Wasser in Wein, der mit dem Blute eine Verwandschaft besitzt: sollen wir ihm da nicht auch glauben, dass er Wein ins Blut verwandelt hat?»[3] Und in der Epiphaniemesse des *Missale Gothicum* bittet der Celebrans, der «Erlöser und Herr möge den Wein des Opfers in sein Blut verwandeln, wie er das Wasser einst in Wein verwandelt habe.»[4] Die Scene der Brodvermehrung hatte sich aber in der coemeterialen Kunst schon so eingebürgert, dass das Weinwunder erst in der Sarkophagskulptur ein beliebtes Sujet wurde. In der Malerei lassen sich bis jetzt nur zwei vollständige Darstellungen desselben nachweisen, welche ich in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus entdeckt habe; beide bringe ich hier zum ersten Male zur Veröffentlichung.

[1] Vgl. unten § 117, 5. Über die Zeit, wann die Dalmatik in Rom zum liturgischen Obergewand der Diakone erhoben wurde, lässt sich etwas Sicheres nicht feststellen; wir wissen nur, dass sie als solches jedensfalls schon unter Symmachus (498-514) existirte. Vgl. meine *Gewandung*, S. 38.

[2] *R. S.*, III, S. 73.

[3] *Catech.*, XXII (*mystag.*, IV) 12 Migne, 33, 1098. Von älteren Schriftstellern ist mir nur der hl. Cyprian bekannt, welcher das Wunder von Kana mit der Eucharistie in Verbindung bringt (*Ep.*, 63, 12 Migne, 4, 383, ed. Hartel, 710).

[4] *Missale Gothicum*, bei Migne 72, 242; Muratori, *Liturg. rom. vet.*, II, S. 542.

§ 87. Die Hochzeit zu Kana auf einem Fresko in Santi Pietro e Marcellino.[1]

Das Bild ist in der Lunette des rechten Arkosols der schon oft erwähnten Doppelkammer gemalt. Man sieht ein etwas verblasstes Mahl, an dem, wie es scheint, vier Männer und drei Frauen theilnehmen. Vor dem Sigma steht der dreifüssige Tisch. Der Boden ist mit grünem Laub bestreut. Von links nähert sich ein gelockter Tafeldiener (delicatus) mit einer Schüssel, welche er auf beiden mit einer Serviette (mappa) verhüllten Händen trägt und dem « in cornu dextro » Gelagerten anbietet. Die Art des Mahles wird durch die auf der rechten Seite gemalte Figur bestimmt: dort steht Christus und berührt mit dem Stabe einen von den sechs Krügen, welche neben ihm am Boden aufgestellt sind. Wir haben hier also das Hochzeitsmahl zu Kana und das auf ihm gewirkte Weinwunder, als Vorbild der Eucharistie, vor uns. Demnach ist, wie so oft, auch in diesem Arkosol das Sakrament des Altars mit dem der Taufe vereinigt; denn der Bogen enthält rechts das Quellwunder und links die Taufe selbst. Auf die Wirkung der Kommunion weist die verhüllte Orans hin, welche in der Mitte des Bogens steht.

Was die Komposition des Weinwunders betrifft, so verräth sie ganz augenscheinlich den Einfluss der Gruppe der Brodvermehrung. Die Zahl der Krüge, sechs, entspricht dem Wortlaut des Evangeliums (Joh., 2, 6); dieselben haben eine weite Öffnung und sind henkellos. Das Bild stammt aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

§ 88. Das Weinwunder von Kana auf einem Fresko in Santi Pietro e Marcellino.[2]

Die zweite Darstellung des Weinwunders gehört der Mitte des 4. Jahrhunderts an und befindet sich rechts im Bogen des Arkosols einer Kammer der regione delle agapi, welche de Rossi in den 80 ger Jahren ausgraben liess. In der Lunette zeigten sich damals die Reste eines sehr beschädigten Mahles. Da man schon eine grössere Anzahl von ähnlichen Gemälden in diesem Theile der Katakombe blossgelegt hatte, so blieben die mit Lehm bedeckten Fresken der Kammer unbeachtet, bis ich sie im April des Jahres 1895 mit Wasser gereinigt habe. Links im Bogen wirkt Christus das Wunder der Brodvermehrung, rechts verwandelt er das Wasser in Wein, indem er mit dem Stabe eine von den sechs Amphoren,[3] welche links von ihm stehen, berührt.

[1] Taf. 57.
[2] Taf. 186, 1.
[3] Der Künstler war an die Siebenzahl der Körbe so gewöhnt, dass er auch eine siebente Amphore zu malen anfing. Als er seinen Irrthum bemerkte, liess er sie unvollendet.

Das Mahl der Lunette ist, wie gesagt, sehr schlecht erhalten. Von den sieben Gästen, die auf der Speisebank gelagert waren, lassen sich fünf sicher als Männer erkennen;[1] es ist daher wahrscheinlich, dass die beiden zerstörten Figuren gleichfalls Männer waren. Doch soll damit auch das Gegentheil nicht ausgeschlossen sein. Die symbolische Bedeutung der Scene wird übrigens davon nicht berührt; sie bleibt die gleiche bei der Annahme, dass die zwei fehlenden Figuren Frauen waren. Rechts in der Ecke stand der Tafeldiener, welcher einen Becher Wein kredenzte; man sieht noch ein Stück von dem unteren Theile der Tunika und die Hand mit dem Becher. Der Raum in der linken Ecke ist zur Aufnahme einer menschlichen Figur zu niedrig. Das



Fig. 25.

Mahl an sich wie der Vergleich des Bildes mit den übrigen gleichartigen Darstellungen der Katakombe lassen darauf schliessen, dass dort der dreifüssige Tisch mit dem Fische gemalt war. Demnach wird man gegen meine Wiederherstellung des Freskos (Fig. 25) keinen ernsten Einwand erheben können.

Der Zusammenhang der drei Gemälde ist klar: die beiden Wunder versinnbilden die Konsekration des Brodes und Weines, und in dem Mahle hat der Künstler die Wirkung des Genusses der Eucharistie angedeutet; denn das Mahl ist, wie wir später sehen werden, ein Symbol der ewigen Seligkeit.

Eine dritte Darstellung des Weinwunders war wahrscheinlich auf der Eingangswand der Kammer 33 in derselben Katakombe, und zwar wieder als Gegenstück zum Brodwunder, gemalt (Taf. 105, 2). Erhalten hat sich der Kopf und die linke Seite von Christus. Die Amphoren, welche unter seiner herabgelassenen Rechten vereinigt waren, sind mit dem Stuck zerstört. Dass sie aber hier einst gestanden haben,

[1] Der fünfte ist durch die Sandale und den ihm zugewiesenen Platz als Mann bestimmt.

folgere ich sowohl aus dem Korbreste des Freskos gegenüber als auch aus der Thatsache, dass in diesem Felde keine von den in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus üblichen Heilungen dargestellt war: nicht die des Gichtbrüchigen und des Blinden, welche beide noch jetzt auf der Eingangswand zu sehen sind; nicht die der Hämorrhoissa, welche hinter dem Heiland, wo der Stuck sich erhalten hat, knieen würde. Somit bleibt nur das Kanawunder übrig, welches sich sehr gut in den vorhandenen Rest des Bildes einfügen lässt. Das beschädigte Fresko stammt aus dem Ende des 3. Jahrhunderts.

III.

Die Anspielungen auf das Weinwunder und die Brodvermehrung.

In der coemeterialen Epigraphik gestaltete sich das Bild der Brod- und Fischvermehrung zu einem wahren Hieroglyph: auf zwei Inschriften sieht man nichts anderes als fünf Brode und zwei Fische, und auf dem ältesten Denkmal, einem Travertinsarge, fehlen selbst die beiden Fische und sind sie durch einen Anker, das Symbol der Hoffnung, ersetzt.[1] In einer ähnlich lakonischen Weise wurde die Darstellung der beiden in Rede stehenden Wunder auch von Malern vereinfacht; doch geschah dieses erst in späterer Zeit und dazu noch sehr selten; denn wir kennen bis jetzt nur die drei folgenden Beispiele.

§ 89. Die sieben Brodkörbe und zwei Weinkrüge auf einem Fresko des coemeterium maius.

Auf S. 447 seines Werkes veröffentlichte Bosio, nach einer sehr ungenauen Kopie Avanzini's, die Malereien des Arkosols der Hinterwand im cubiculum I des coemeterium maius.[2] Der Bogen ist durch ein Mahl eingenommen, welches mit dunkeln Flecken ganz überzogen ist. Man kann noch erkennen, dass von den sieben Mahlgenossen einige die Hände nach den aufgetischten Fischen ausstrecken, andere den Becher an die Lippen bringen. Es scheinen unter ihnen zwei Frauen zu sein, und zwar die zweite und sechste, von dem « cornu dextrum » aus gerechnet. Den Kopf des Mannes in der Mitte umgibt ein grüner Nimbus: eine Auszeichnung, die auch den beiden blumentragenden Putten auf der Eingangswand zugestanden wurde. Wenn

[1] Wilpert, *Fractio*, Taf. XV, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 447; Aringhi, *R. S.*, II, S. 185; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 141; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 60, 2.

der Maler, wie es scheint, durch den Nimbus die Hauptperson kenntlich machen wollte, so ist es nicht recht ersichtlich, warum er die mittlere Figur hierzu auserwählt hat, wo doch bei einem Sigma der erste Platz « in cornu dextro » war. Es wäre möglich, dass in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts, der unser Fresko angehört, die Sitte, liegend zu speisen, nicht mehr so stark in Übung war und dass man es, zumal im Privatleben,[1] vorzog, das Mahl sitzend einzunehmen. Diese Erklärung hat etwas für sich; denn ein weiter unten zu behandelndes Fresko der Katakombe ad duas lauros aus der nämlichen Periode zeigt uns die Mahlgenossen thatsächlich hinter einem viereckigen Tische sitzend (Taf. 167): bei dieser Weise das Mahl zu begehen, war aber der Ehrenplatz in der Mitte. Ist unsere Erklärung richtig, so hat der Maler des « ostrianischen » Bildes neue Einrichtungen auf veraltete Gewohnheiten übertragen, indem er das Sigma nach alten Mustern kopirte und, im Widerspruch mit dieser Mahlweise, den Hauptplatz in die Mitte verlegte.[2]

In der Lunette befinden sich sieben Körbe und zwei einhenklige, nach unten spitz endigende Krüge, deren Form, von Avanzini phantastisch verändert, aus der umstehenden Fig. 26 ersichtlich ist. Körbe und Krüge sind eine offenbare Anspielung auf die beiden eucharistischen Vorbilder der Brodvermehrung und des Weinwunders. Inhaltlich genommen decken sich also diese Malereien vollständig mit denen, die wir kurz vorhin besprochen haben.

Fig. 26.

§ 90. Die sieben Brodkörbe auf einem Fresko in Santa Domitilla.

Das auf Taf. 92, 1 abgebildete Fresko schmückt einen loculus, welcher in der Wand der grossen Treppe in Santa Domitilla angelegt worden ist. In der Mitte sieht man eine unverschleierte Orans, von der nur der obere und untere Theil erhalten sind; das Übrige war auf der jetzt zerstörten Verschlussplatte des Grabes, die einen Mörtelüberzug hatte, gemalt. Links von der Orans stehen sieben Körbe, denen auf der rechten Seite, wo die Farben jetzt vollständig verblichen sind, ohne Zweifel die sechs Weinkrüge entsprochen haben. Zu dieser Annahme berechtigt uns nicht bloss das « ostrianische », sondern auch das im folgenden Paragraphen zu erörternde Bild aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. In ihrer symbolischen Bedeutung schliesst sich die Malerei ganz an diejenigen an, welche Oranten in unmittelbarer Verbindung mit dem eucharistischen Vorbilde zeigen;[3] sie ist noch unedirt und stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

[1] Bei öffentlichen Mahlzeiten hat sich die alte Sitte sehr lange erhalten; siehe oben S. 49.

[2] Auf der bekannten Miniatur des vatikanischen Virgils haben Dido, Aeneas und sein Gefährte den Nimbus und nimmt Dido den Platz in der Mitte ein.

[3] Siehe oben S. 289 u. 302.

§ 91. Christus zwischen den beiden eucharistischen Symbolen auf einem Fresko in Santi Pietro e Marcellino.

Wir schliessen die Reihe der eucharistischen Darstellungen mit einem wertvollen, in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts ausgeführten Bilde, welches schon Bosio, freilich unter einer ganz anderen Form, veröffentlicht hat.[1] Es nimmt das Centrum des Bogens des monumentum arcuatum III in Santi Pietro e Marcellino ein. Avanzini, zeichnete hier, durch Schimmelflecke verleitet, die Opferung Isaaks (Fig. 27): in der Mitte steht, mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleidet, Abraham, welcher in der Rechten das Schwert hat und mit der Linken den Kopf seines Sohnes Isaak berührt. Dieser ist völlig unbekleidet und kniet, die Hände rücklings gebunden, auf beiden Knieen. Über ihm sieht man die rettende Hand Gottes aus Wolken herausragen. Auf der andern Seite, Isaak gegenüber, steht der Altar, auf welchem Holzscheite brennen; zwischen diesem und Abraham drängt sich der Widder hervor. Die Scene gleicht demnach so vielen andern, die wir von dem Opfer Abrahams besitzen, namentlich einigen auf Goldgläsern und Sarkophagreliefs.[2] Das Original ist hingegen ganz anders (Taf. 166, 1): es zeigt weder Abraham, noch Isaak, noch den Altar, noch die Hand Gottes; kurz alles ist verschieden. Statt des stehenden Patriarchen erblicken wir den sitzenden Heiland, welcher mit der Rechten den Redegestus macht und in der Linken eine halb geöffnete Schriftrolle hält; zu seinen Füssen sind rechts drei dickbauchige Amphoren und links eine viereckige Kiste, die bis an den Rand mit Broden angefüllt ist, aufgestellt.



Fig. 27.

Die Bedeutung des Freskos ist so klar, dass sie keines besonderen Kommentars bedarf: die Amphoren sind ein Hinweis auf das Wunder von Kana und die Brode auf dasjenige der Brodvermehrung, die beiden Symbole des Altarsakramentes. Christus ist somit zwischen den eucharistischen Gestalten des Brodes und Weines abgebildet. Da der Künstler ihm den Gestus des Redens gab, so folgt daraus, dass er dadurch die eucharistische Rede, den «durus sermo» andeuten wollte. Die Brode liegen nicht in einem Korbe, wie auf den übrigen Gemälden, sondern in der «arca», d. i. in dem Behälter, in welchem die Christen der ersten Jahrhunderte das konsekrirte Brod aufzube-

[1] Bosio, *R. S.*, S. 395; Aringhi, *R. S.*, II, S. 123; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 129; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 2.

[2] Garrucci, III Taff. 169, 4; 171, 2; 172, 8; V, 322, 2; 323, 1; 327, 1; 331, 1; 358, 3; 402, 5

wahren pflegten.[1] Dieses Detail erhöht den Werth des Bildes, das in der altchristlichen Malerei als Unikum dasteht. Ich sage Malerei, denn eine inhaltlich verwandte Darstellung bietet der vor wenigen Jahren in Mailand entdeckte Silberschrein aus Santi Nazaro e Celso. Auch dort erscheint Christus mit den beiden eucharistischen Symbolen, und zwar mit den sechs Krügen von der Hochzeit zu Kana und fünf mit Brod gefüllten Körben; auch dort sitzt er und spricht. Wir sehen daselbst ausserdem, zu beiden Seiten vom Heilande, elf Männer, welche die Gewandung der heiligen Gestalten tragen. Obgleich ihrer nicht zwölf sind, so liegt es doch am nächsten, sie für die Apostel zu halten. So erklärte sie auch Gräven, der erste Herausgeber des kostbaren Silberschreines.[2] Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass die Elf bloss Jünger im Allgemeinen vorstellen sollen, genauer gesagt jene, welche der «harten Rede» über die Eucharistie beigewohnt haben. Unter diesen waren einige, welche den Worten des Herrn keinen Glauben schenkten. «Von der Zeit an», berichtet der Evangelist, «gingen viele seiner Jünger zurück; und sie wandelten hinfür nicht mehr mit ihm».[3] Die Mienen und Geberden einiger der elf Männer scheinen wirklich diese ungünstige Wirkung der Predigt Jesu auszudrücken. Da die Darstellung auf dem hervorragendsten Platze, auf dem Deckel, angebracht ist, so lässt sich vermuthen, dass der Silberschrein seiner ursprünglichen Bestimmung nach eine eucharistische «arca» war und erst später zur Bergung von Reliquien verwendet wurde.

Ein Rückblick auf das über die eucharistischen Gemälde Gesagte lehrt, dass die Symbolik zunächst an die Speisung der Menge anknüpft, weil sie die Kommunion darstellen will. In der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts erscheint, in der nämlichen Bedeutung und nur auf Einem Fresko, das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias. Um dieselbe Zeit wird in dem Bilde der Vollstreckung des Wunders der Brod- und Fischvermehrung zum ersten Mal symbolisch die Konsekration vorgeführt. Je mehr sich diese Darstellungen dem apostolischen Zeitalter nähern, desto mehr Bestandtheile enthalten sie von der Eucharistie, deren Vorbilder sie sind: die Brod- und Fischvermehrung in der Sakramentskapelle A 3 wird auf dem Altare vorgenommen, die Körbe in der Lucinagruft enthalten die beiden eucharistischen Gestalten, und die Fractio vergegenwärtigt den feierlichen Augenblick, in welchem der Bischof vor der Kommunion das konsekrirte Brod bricht. Seit dem 3. Jahrhundert sind die eucharistischen Gemälde dagegen ausschliesslich symbolisch. Es geht hier also auf dem Gebiete der Kunst etwas Analoges vor, wie in der altchristlichen Litteratur: während Justinus M. keine Bedenken trug, in seine grössere Apologie einen offenen Bericht über die liturgisch-eucharistische Feier aufzunehmen, sprechen die späteren Kir-

[1] Cypr., *De lapsis*, 26, ed. Hartel 256, 7: Et cum quaedam arcam suam in qua Domini sanctum fuit manibus immundis temptasset aperire, igne inde surgente deterrita est ne auderet adtingere. Über diese eucharistischen Behälter vgl. de Rossi, *Bullettino di Archeologia cristiana*, 1876, S. 39 ff.

[2] Hans Gräven, *Ein altchristlicher Silberkasten*, in *Zeitschrift für christliche Kunst* (12. Jahrgang [1899]), Taf. I, S. 1 ff.

[3] Joh., 6, 67.

chenschriftsteller über diesen Gegenstand nur mit der grössten Zurückhaltung und in Ausdrücken, welche bloss den Eingeweihten verständlich waren; denn die Eucharistie war es in erster Linie, auf welche die erst in der Friedensperiode zur vollen Entfaltung gelangte Arkandisciplin sich bezog.[1]

Die Form, welche das eucharistische Vorbild der Brodvermehrung seit dem 3. Jahrhundert angenommen hatte, führte schliesslich dazu, für die Konsekration des Weines das Kanawunder als besonderes Vorbild zu wählen. Es wurde jedoch sehr selten dargestellt; das Speisungswunder blieb nach wie vor das bevorzugte Symbol der Eucharistie.

[1] Vgl. meine *Fractio*, S. 120. In neuester Zeit gelangte Batiffol, *Etudes d'histoire et de théologie positive* (S. 3-41), zu dem Ergebniss, dass die verhältnissmässig spät entwickelte Arkandisciplin ihre grösste Strenge nicht vor der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts erreicht habe: « Le moment où, dans la liturgie et dans la catéchèse, l'arcane atteignit sa plus grand rigueur réelle, semble avoir été la première moitié du Ve siècle. » Funk, *Das Alter der Arkandisciplin* in *Tübinger Quartalschrift* (85. Jahrgang [1903] S. 66-90), vermag dem gegenüber mit allem Aufgebot von Gelehrsamkeit die Anfänge der Arkandisciplin höchstens « bis an das Ende des 2. Jahrhunderts » hinaufzuführen.

SECHZEHNTES KAPITEL.

Die Darstellungen, welche den Glauben an die Auferstehung ausdrücken.

Bei der Besprechung der neutestamentlichen Wunderthaten haben wir Stellen angeführt, in denen der Glaube an die Gottheit Christi in einem innigen Zusammenhange mit dem Glauben an die künftige Auferstehung erscheint.[1] Die Auferstehung der Todten ist die erste Voraussetzung des jenseitigen Lebens: «Wenn es keine Auferstehung der Todten gibt», schreibt der hl. Paulus, «so ist auch Christus nicht auferstanden. Ist aber Christus nicht auferstanden, so folgt, dass unsere Predigt vergeblich ist, vergeblich auch unser Glaube».[2] Daher nennt Polykarp denjenigen, welcher die Auferstehung und das Gericht läugnet, den «Erstgeborenen Satans».[3] Und Tertullian fasst die Lehre von der Auferstehung in die schönen Worte: «Fiducia Christianorum resurrectio mortuorum», «die Auferstehung der Todten ist die Glaubenszuversicht der Christen», zusammen.[4] Seitdem der Heiland die glorreiche Auferstehung der Leiber als die vornehmste Frucht der Eucharistie bezeichnet hatte, waren den kirchlichen Schriftstellern Eucharistie und Auferstehung zum ewigen Leben zwei unzertrennliche Begriffe: wenn von jener die Rede ist, wird auch auf diese in irgend einer Weise angespielt. So lesen wir in der *Didache,* wo die himmlische Speise der gewöhnlichen Nahrung gegenübergestellt wird: «Du, allmächtiger Herr, gabst den Menschen Speise und Trank zum Genusse ..., uns aber hast du durch deinen Sohn geistige Speise und Trank, und das ewige Leben verliehen».[5] Ähnlich bringt auch der hl. Ignatius von Antiochien beide Begriffe in unmittelbaren Zusammenhang: «Diejenigen, welche dem Geschenke Gottes (Eucharistie) widersprechen, gehen in ihrem Zwist zu Grunde. Es wäre ihnen aber heilsam, die Agape zu feiern, damit

[1] Vgl. oben S. 215.
[2] 1 *Kor.*, 15, 13 f.
[3] *Ep. ad Philipp.*, 7, 1 ed. Funk 274.
[4] *De resurrectione carnis,* 1 (Anfang).
[5] *Doctrina apost.,* 10 ed. Funk 162. Die bei den Gelehrten geläufige Beziehung der citirten Worte auf die Eucharistie wurde neuestens von Ladeuze, *L'eucharistie et les repas communs des fidelès dans la Didaché* (*Revue de l' Orient chrétien* 1902 S. 345 ff.) in Abrede gestellt.

sie auferstünden».[1] Sehr beachtenswerth ist schliesslich die bekannte Stelle aus der *Apotheose* des Prudentius.[2] Der Dichter spricht von der wunderbaren Sättigung der Menge, dem Symbol der Eucharistie; er erwähnt die zwölf mit geheimnissvollen Gaben Christi gefüllten Körbe. Besorgt, «durch seine Unwürdigkeit das Heilige zu beflecken», bricht er plötzlich ab und ruft Lazarus aus dem Grabe hervor:

> «Ac ne post hominum pastus calcata perirent,
> Neve relicta lupis, aut vulpibus, exiguisve
> Muribus in praedam nullo custode iacerent:
> Bis sex appositi, cumulatim qui bona Christi
> Servarent, gravidis procul ostentata canistris.
> Sed quid ego haec autem titubanti voce retexo,
> Indignus qui sancta canam? procede sepulcro
> Lazare», etc.

Die angeführten Texte zeigen, wie sehr die Zusammenstellung der Eucharistie mit ihrer Wirkung, d. i. der Auferstehung zum ewigen Leben, bei den alten kirchlichen Schriftstellern üblich, ja wie selbstverständlich sie war. Das Gleiche lässt sich auch in der Malerei der Katakomben beobachten. Es besteht also auch hier wieder zwischen den schriftlichen und monumentalen Quellen ein vollständiger Parallelismus. Dieses ist für uns Grund genug, das von den Alten gegebene Beispiel zu befolgen und an die eucharistischen Darstellungen unmittelbar diejenigen, welche die Auferstehung zum Gegenstande haben, anzuschliessen. Unter ihnen ragt die Auferweckung des Lazarus durch Zahl und Alter am meisten hervor: sie wurde über fünfzigmal abgebildet, und die zwei ältesten Fresken reichen bis in den Anfang des 2. Jahrhunderts hinauf. Ebenso alt, aber weniger zahlreich, sind die Darstellungen der Jahreszeiten: wir haben ihrer nur acht kennen gelernt. Mit diesen beiden Symbolen begnügte man sich die drei ersten Jahrhunderte hindurch; erst im 4. kam in der Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers ein weiteres Vorbild hinzu, das aber nur einmal, im «cubiculum clarum» der Priscillakatakombe, gemalt wurde.

§ 92. Die Auferweckung des Lazarus.

Die Auferweckung des Lazarus war mehr als die anderen Wunder geeignet, die Gewalt Christi über den Tod und damit zugleich auch die Gewissheit der Auferstehung zu beweisen. Der Verstorbene lag schon den vierten Tag im Grabe, so dass die Verwesung bereits ihren Zerstörungsprocess begonnen hatte. Und doch genügte ein Wort des Herrn, um Lazarus aus dem Todesschlaf zum Leben zurückzurufen. Wer eine solche Macht hatte, der war auch im Stande, alle andern Ver-

[1] *Ep. ad Smyr.*, 7 ed. Funk 240.

[2] Vers 736 ff., Migne 59, 980 f.

storbenen zu erwecken: « solvere qui potuit letalia vincula mortis, ... post cineres Damasum faciet quia surgere credo », sagt der hl. Damasus in der oben (S. 214 f.) angeführten Grabinschrift. Ebenso dachten alle diejenigen, welche die Auferweckung des Lazarus an den Gräbern malen liessen.

Wie wir gesehen haben,[1] sind die aus der ältesten Zeit stammenden Fresken der Auferweckung des Lazarus sämmtlich von einander verschieden; erst gegen Ende des 2. Jahrhunderts bildete sich jener Typus aus, der dann fast immer unverändert wiederholt wurde. Von den dreiundfünfzig Gemälden, welche den Vorgang des Wunders schildern, haben sich fünfzig erhalten; die übrigen sind zerstört oder verschollen.

1. Cappella greca in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts.[2]

Dem Künstler stand für die Darstellung des Lazarus das lange, der Fractio panis zugewendete Feld des Bogens, welcher das Schiff der Kapelle von dem Altarraume trennt, zur Verfügung. Er malte rechts die aedicula mit der schräg gestellten Mumie, links einen schroffen, isolirten Fels und in der Mitte Lazarus als Auferstandenen neben einer seiner Schwestern, die ihn mit der Linken am Kopfe hält und die Rechte vor Verwunderung über das geschehene Wunder erhoben hat. Lazarus ist mit auf der Brust gekreuzten Armen und geisterhaft, d. h. ganz in Grau, geschildert. Christus fehlt.

2. Linke Wand der Passionskrypta in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Taf. 19. Erste Hälfte des 2. Jhts. Unedirt.

Die leider nur in der unteren Hälfte erhaltene Darstellung nähert sich bedeutend der Form, in welcher sie seit dem 3. Jahrhundert gebräuchlich ist; sie unterscheidet sich von dieser nur durch die Zahl der Komponenten. Wir sehen zunächst das Grabgebäude, welches mit einer zur Grabkammer führenden Treppe versehen ist und allem Anscheine nach ähnlich wie dasjenige der Taf. 45, 1 gebildet war. Rechts von ihm steht Christus, welcher die Rechte im Reden erhoben hatte, um Lazarus aus dem Todesschlafe wachzurufen. Neben ihm ist eine Schwester des Verstorbenen. Diese verschwindet nunmehr aus den folgenden Darstellungen des 2. und des 3. Jahrhunderts und taucht erst in einigen wenigen aus der Friedensperiode wieder auf.

3. Rechte Wand der Sakramentskapelle A 2 in San Callisto. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 39, 1.[3]

Das Freskò löste sich, man weiss nicht, ob vor oder während oder nach der Fortschaffung des Schuttes, von der Wand und zerfiel in mehrere Stücke, welche zwar gleich aber nicht ganz richtig wieder befestigt wurden, da man sie zu sehr an die rechte Einfassungsborte gerückt hat. In dieser ungenauen Weise, welche die Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen des Bildes beeinträchtigt, figuriren die Bruchstücke auf de Rossi's und demgemäss auch auf allen übrigen Kopien. In Wirklichkeit nahm

[1] Vgl. oben, S. 43 f.
[2] Wilpert, *Fractio,* Taf. XI.
[3] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XV; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 5, 5.

die Lazarusgruppe die Mitte des langen Feldes, so wie meine Tafel sie bietet, ein. Der Künstler hat das Wunder als bereits geschehen dargestellt; Lazarus ist aus der aedicula getreten und hat sich neben das Grabgebäude gestellt. Christus, welcher in dieser und in der Nachbarkrypta nur mit dem Philosophenmantel bekleidet ist, zieht mit der Rechten das Pallium herauf; in der zerstörten Linken hielt er vielleicht, wie der Heilige des Nachbarfeldes, eine geschlossene Schriftrolle.

Die inhaltliche Verwandschaft des Cyklus der Sakramentskapelle A 2 mit demjenigen von A 3 berechtigt zu der schon von de Rossi geäusserten Annahme, dass eine der soeben beschriebenen ähnliche Darstellung des Lazarus auch in A 3, und zwar auf der rechten Wand, wo der Stuck herabgefallen ist, gemalt war.

4. Eingangswand der Sakramentskapelle A 6 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 46, 2.[1]

Lazarus steht als Auferstandener vor dem Eingang zum Grabgebäude; er ist noch bis zu den Beinen mit Tüchern umhüllt. Christus, in Tunika und Pallium, hat die Rechte ausgestreckt und in der Linken den Stab; seine Bekleidung ist fortan immer die gleiche. An der aedicula hat der Maler die Quadersteine angedeutet; der Giebel und das Giebelfeld weisen allerlei Verzierungen auf.

5. Bogenmitte der Nische im cubiculum II der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 45, 2.[2]

Christus, auf das rechte Bein gestellt und das linke nachziehend, hat den Kopf ganz zur Seite gewendet; er berührt mit dem Stabe die Mumie, die in der Thür der aedicula links von ihm steht. Das Grabgebäude hat Fenster an der linken Wand und an der Front einige zum Eingang führende Stufen. In ikonographischer Hinsicht ist das Bild insofern von Bedeutung, als es die im 3. und 4. Jahrhundert gangbare Form zum ersten Mal zur Anschauung bringt und Christus auf ihm ganz kurz geschorenes Haar hat; es ist etwas verblichen und fleckig.

6. Decke des cubiculum III in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 55.[3]

Alles hat die entgegengesetzte Richtung von 5: Christus auf das linke Bein gestellt und das rechte nachziehend, berührt mit dem Stabe in der Rechten die Mumie des Lazarus und zieht mit der Linken das Pallium herauf. Das Grabgebäude ist klein und schmal und, wie in den meisten Fällen, mit einer Treppe versehen. Die Malerei ist gleichfalls verblichen und fleckig; sie bietet jene Form der Darstellung, welche besonders in der allerletzten Zeit üblich war.

7. Linkes Bogenfeld des Arkosols der cripta della Madonna in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 45, 1. Unedirt.

Im Wesentlichen die gleiche Anordnung wie in 5. Christus ist jedoch in voller

[1] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XIV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 9, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 543; Aringhi, *R. S.*, II, S. 299; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 177; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 76, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 239; Aringhi, *R. S.*, S. 547; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 63; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 25.

Vorderansicht gegeben und zieht mit der linken Hand das Pallium herauf; er hat reiches gelocktes Haar und eine sehr hochgeschürzte Tunika. Das Fresko ist besonders in dem oberen Theile vorzüglich erhalten; unten sind die Farben etwas verblasst, weil die Krypta früher längere Zeit unter Wasser gestanden hat. Die Haltung, welche Christus hier einnimmt, ist die bevorzugtere; wir werden deshalb häufig Gelegenheit haben, auf diese Darstellung zu verweisen.

8. Lunette des Hauptarkosols der Doppelkrypta in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 65, 2. Unedirt.

Von der gleichen Hand wie 7. Der zerstörte Theil lässt sich daher mit Hilfe des vorhergehenden Bildes leicht ergänzen.

9. Decke des cubiculum I in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 71, 1.[1]

Bosio sah das Deckengemälde noch vollständig; später fielen gut zwei Drittel zu Boden und gingen zu Grunde. Als ich im November 1899 den Schutt, der die Kammer bis fast an die Decke füllte, fortschaffen liess, wurde kein einziges Fragment gefunden. Die Lazarusgruppe hatte, nach der Kopie Avanzini's zu urtheilen, eine grosse Ähnlichkeit mit 5. Das Fehlen der Treppe an dem Grabgebäude haben wir wohl einem Versehen des Kopisten oder vielmehr dem schlechten Zustande der Originalmalerei zuzuschreiben, da Bosio ausdrücklich versichert, dass die Decke schon zu seiner Zeit stellenweise mit einer Stalaktilkruste überzogen war.

10. Eingangswand der Krypta des hl. Petrus in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 93. Unedirt.

Hier hat der Künstler deutlich gezeigt, dass unter Lazarus der im Grabe ruhende Verstorbene zu verstehen ist; denn er liess die aedicula aus und malte nur einen in Tücher eingehüllten Leichnam, an welchem Christus die Auferweckung vornimmt. Das Bild ist also für die symbolische Bedeutung der Lazarus-Darstellungen von hervorragender Wichtigkeit. Christus, zu zwei Drittel en face geschildert, nimmt die gleiche Haltung wie in 6 ein.

11. Eingangswand der Kammer VIII in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 108, 2.[2]

Wie 7, aber schlechter in der Ausführung und sehr verblasst.

12. Grab der Marciana in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts.[3]

Es war mir nicht möglich, von den Malereien dieses Grabes eine Kopie anfertigen zu lassen, da dasselbe infolge eines Erdrutsches seit einigen Jahren unzugänglich ist. Auf de Rossi's Kopie ist die Figur Christi nicht richtig wiedergegeben; sie gleicht in der Haltung derjenigen, die wir zuerst auf der Deckenmalerei der Kammer III in Santa

[1] Bosio, *R. S.*, S. 331; Aringhi, *R. S.*, II. S. 59; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 97; Garrucci, *Storia*, Taf. 41, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 359; Aringhi, *R. S.*, II, S. 87; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 111; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 47, 2.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1873, Taf. I-II.

Domitilla (Taf. 55) angetroffen haben. Das rechts von dem Heiland gemalte Grabgebäude hat die gewöhnliche Form.

13. Linke Wand des « cubiculum clarum » in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Anfang des 4. Jhts. Taf. 123, 2.

Das Fresko wurde durch die Graffiti der Besucher der Kapelle dermassen beschädigt, dass an vielen Stellen der Stuck herabgefallen ist. Erhalten haben sich, von der Figur Christi, die Füsse, die rechte Hand mit der Ruthe und etwas von der Gewandung an der Brust; von der aedicula die Giebelspitze mit den beiden Ecken und drei Fragmente von der Mumie des Lazarus. Die von mir im *Cyklus* (Taf. VII, 4) und von de Rossi im *Bullettino* (1888-89, Taf. VIII) veröffentlichte Kopie gibt einen Begriff von dem ursprünglichen Aussehen unseres Bildes. Ungewohnt ist daran die Gestalt der einen Schwester des Lazarus, welche neben dem Heiland kniet; sie ist mit rother Tunika und Palla, die auch ihr Haupt verhüllt, bekleidet.

14. Lunette des linken Arkosols der Doppelkammer der sechs Heiligen in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Anfang des 4. Jhts. Unedirt.

Ein in der Lunette nachträglich ausgehöhltes Grab zerstörte das Bild fast vollständig; von dem Grabgebäude sieht man nur noch das Dach mit dem Giebel, von Christus einen spärlichen Farbrest der Haare. Die Gruppe scheint ähnlich wie in 7 und 8 dargestellt gewesen zu sein.

15. Decke der Krypta des hl. Miltiades in San Callisto. Zwei Stuckll. Anfang des 4. Jhts. Taf. 128, 1.[1]

Die Mumie des Lazarus hat den Kopf enthüllt und steht in einer aedicula, von der nur die Façade angedeutet ist. Christus, in voller Vorderansicht, berührt, infolge eines auch auf andern Fresken vorgekommenen Versehens von seiten des Malers, nicht die Mumie sondern das Grabgebäude.[2]

16. Rechtes Bogenfeld des Arkosols der Margaritha in San Callisto. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 137, 2.[3]

Das Fresko ist auf rothem Grunde ausgeführt und gegenwärtig sehr verblasst. Christus, dessen Gestalt am meisten gelitten hat, wirkt das Wunder, wie gewöhnlich, mit dem Stabe, und nicht mit der blossen rechten Hand, wie auf de Rossi 's Kopie, welche nur den Inhalt wiedergibt, in den Einzelheiten aber ganz ungenau ist. Es folgen ihm zwei mit Tunika und Pallium bekleidete Männer, von denen der eine zum grossen Theil mit dem Stuck zerstört ist; wir haben in ihnen wohl Apostel zu erkennen. Im Pallium des Heilandes ist der Buchstabe I sichtbar.

17. Grab der Auferweckung des Lazarus in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 87, 2. Unedirt.

[1] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XXIV; Garrucci *Storia*, II, Taf. 12, 2.

[2] Gegen die von de Rossi aufgestellte, irrthümliche Datirung des Bildes in das Pontifikat des hl. Fabianus (236-250), verweise ich auf meinen Aufsatz *Beiträge zur christlichen Archäologie*, in *Röm. Quartalschr.*, 1901, S. 65 ff.

[3] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XV.

Das Fresko ist im oberen Theil mit dem Stuck zerstört. Christus war wie in 6, nur etwas unbeholfener, geschildert; das von seiner Linken gehaltene Mantelende bildet einen so dicken Wulst, dass die Figur, bevor ich sie ganz freilegen liess, für den knieenden Blinden und die aedicula für Christus gehalten wurde. Im Zipfel des Palliums sieht man Reste eines Gammakreuzes. Das Grabgebäude hat keine Treppe und war ungewöhnlich gross, wie auch die nur zu zwei Drittel erhaltene Mumie an Grösse alle andern übertroffen hat. Neben Christus befindet sich eine viereckige Nische, die von einer breiten Borte eingefasst und mit Blumenschnüren und Rosenknospen verziert ist; sie diente zur Aufnahme der Lampe. Das Gegenstück der Auferweckungsscene war eine mit der Dalmatik bekleidete Orans, also die von Christus auferweckte Verstorbene, welche in der Seligkeit für die auf der Erde zurückgelassenen Angehörigen betet.

18. Vorderwand des Arkosols der Madonna in San Callisto. Eine Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 143, 1.[1]

Wie 7. Auf de Rossi's Kopie fehlt die Ruthe und ist der Heiland ganz verzeichnet. Das Gegenstück bildet, wie so oft im 4. Jahrhundert, das Quellwunder des Moses.

19. Grab bei der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 147.[2]

Das Grabgebäude ist zur Hälfte zerstört; es glich offenbar dem von 7 und 8, wie ja die ganze Darstellung wohl nur eine Kopie dieser beiden ist.

20. Deckenmalerei des cubiculum XI in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 71, 2.[3]

Das Original ist seit langer Zeit mit dem Stuck zerstört. Nach der Kopie Avanzini's zu urtheilem, glich es dem unter 21 angeführten Fresko, von welchem es nicht weit entfernt ist.

21. Lunette des Arkosols des Balaam in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 159, 1.[4]

Die Scene nimmt die ganze Lunette ein, ähnlich wie diejenige des cubiculum duplex, mit der sie auch in der Anordnung so vollständig übereinstimmt, dass beide auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeführt werden dürfen. Avanzini hat auf seiner Kopie überall kleine Veränderungen angebracht, die sich aus einem Vergleich meiner Tafel mit seiner Zeichnung von selbst ergeben; der Hauptirrthum besteht darin, dass er den Stab in der Hand Christi weggelassen hat.

22. Rechtes Bogenfeld des Arkosols einer Krypta der regione delle agapi in derselben Katakombe. Erste Hälfte des 4. Jhts.

[1] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. VII.

[2] *N. Bullett.*, 1898, Taf. VIII-IX.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 373; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 393; Aringhi, *R. S.*, II, S. 121; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 128; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 1.

Die Darstellung des Lazarus ist von de Rossi im *Bullettino* (1882, S. 114) ohne nähere Beschreibung angeführt;[1] sie nimmt im Bogen die rechte Seite ein.

23. Linkes Bogenfeld des Arkosols neben der Kammer X in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 1.

Christus wie auf dem Fresko der Krypta des hl. Petrus (Taf. 93); zwischen ihm und der aedicula, welche ein Quaderbau ist, hat der Maler flüchtig ein strauchartiges Gewächs angedeutet.

24. Rechtes Bogenfeld eines Arkosols in der Katakombe des Thrason. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 164, 2.

Von diesem verblassten und fleckigen Fresko veröffentlichte d'Agincourt[2] eine Skizze, welche das Original nur dem Inhalte nach wiedergibt und deshalb für ikonographische Studien ganz unbrauchbar ist. Die Gruppe hat, für das Grabgebäude, mit der Darstellung aus der Miltiadeskrypta (Taf. 128, 1) eine grosse Ähnlichkeit.

25. Deckengemälde des cubiculum I in dem coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 168.[3]

Wie 6, nur schaut Christus hier aus dem Bilde heraus. Das Original ist von der Feuchtigkeit sehr geschwärzt. Auf den veröffentlichten Kopien ist die aedicula ganz verzeichnet und wirkt Christus mit der Linken das Wunder: ein Beweis, dass schon Bosio das Fresko in keinem besonders guten Zustande vorgefunden hat.

26. Rechtes Bogenfeld des Arkosols der zwei kleinen Oranten in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 190. Unedirt.

Das auf einem gelblichen Grunde gemalte Bild ist stark mit Flecken überzogen. Christus, eine jugendlich schöne Gestalt, trägt die Talartunika mit dem Pallium; seine Haltung gleicht 7.

27. Rechtes Bogenfeld des Arkosols gegenüber den zwei kleinen Oranten. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 192. Unedirt.

Die Darstellung stammt von einem Künstler aus derselben Familie wie 26, ist aber viel besser erhalten; sie weist die gewöhnliche Form auf.

28. Rechtes Bogenfeld des Arkosols gegenüber dem Viktualienhändler in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 198. Unedirt.

Eine unbeholfene Kopie von 25 und ausgeführt von einem der Maler, die in der benachbarten Bäckergruft und dem cubiculum II gearbeitet haben. Der Gruppe sieht man es an, dass sie nach den Gestalten, welche die Mitte des Bogens einnehmen, gemalt wurde: die aedicula ist zum Theil mit den Blumen, die zu dem Orans daneben gehören, bedeckt und so niedrig, dass die Figur Christi eine etwas gebückte Stellung erhalten musste, um die Mumie des Lazarus mit dem Stabe berühren zu können.

29. Decke der Kammer IV in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts.[4]

[1] Vgl. darüber oben, S. 273, n. 25.
[2] *Storia*, VI, Taf. VII, 2.
[3] Bosio, *R. S.*, S. 445; Aringhi, *R. S.*, II, S. 183; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 140; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 61.
[4] Bosio, *R. S.*, S. 467; Aringhi, *R. S.*, II, S. 205; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 151; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 65.

Das Grabgebäude hat keine Treppe; im Übrigen gleicht die Darstellung 7, ist aber sehr verblasst.

30. Vorderwand des Arkosols der Gemüsehändlerin in San Callisto. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 143, 2.[1]

Die Gruppe ist bis auf die Wand der aedicula, welche de Rossi für ein «thurmartiges Gebäude» hielt und deshalb nicht zu erklären wagte,[2] zerstört; sie glich wahrscheinlich derjenigen, die wir auf Taf. 234, 1 bringen und die aus derselben Katakombe stammt. Das Gegenstück bildet das Quellwunder des Moses.

31. Grab der Grata in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 62, 1.[3]

An der aedicula sind, wie auf einem später zu behandelnden Fresko, die beiden Thürflügel gemalt; sie fehlen auf der Kopie Garrucci's, obgleich sie auf derjenigen Perrets richtig wiedergegeben sind. Die Mumie ist nicht ganz in Tücher eingehüllt, sondern hat das Gesicht frei. Christus, welcher stark verzeichnet ist, trägt die gewohnte Gewandung. Perret gab ihm einen Klavus, der auch über das Pallium gezogen ist, woraus hervorgeht, dass er weder von der Form noch von der Verzierung der Kleider eine richtige Vorstellung hatte. Neben Christus steht eine unverschleierte Orans, welche als die auferweckte Verstorbene durch den beigeschriebenen Namen GRATA kenntlich gemacht ist.

32. Hinterwand der Kammer des nimbirten Christusmedaillons in der Katakombe der hl. Soteris. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Unedirt.

Das Grabgebäude hat die Form einer giebellosen Façade. Von Christus, der das Wunder ohne Stab, mit dem Redegestus der erhobenen Rechten wirkt, sind gegenwärtig nur der Kopf, die linke Schulter und der rechte Vorderarm erhalten; das Übrige ist mit dem Stuck zerstört. Man beachte, dass der Heiland auf dem Brustbild im Centrum der Decke mit dem Nimbus und hier ohne denselben dargestellt ist.

33. Linkes Feld der Sarkophagnische des Diogenes in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Um 348. Taf. 181, 2. Unedirt.

Die Figur Christi löste d'Agincourt für seine Sammlung ab und veröffentlichte sie in einer leidlich getreuen Umrisszeichnung, aber mit unrichtiger Angabe der Provenienz;[4] ich habe die Zeichnung auf meiner Kopie (Fig. 11, S. 169) in die Lücke eingefügt. Das abgelöste Stuckfragment ging verloren; der zurückgebliebene Theil der Malerei ist ausserordentlich frisch in den Farben. Wie auf dem vorhergehenden Bilde, so entbehrte der Heiland auch hier des Heiligenscheines, während er auf dem von Boldetti zerstörten Medaillon, in der Mitte des Bogens, sicher nimbirt war. Als Gegenstück sehen wir das Quellwunder.

34. Grabstätte mit der Darstellung der Epiphanie in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 212.[5]

[1] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XIII.

[2] De Rossi, a. a. O., S. 79.

[3] Perret, *Catacombes*, III, Taf. VII; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 69, 2.

[4] *Storia*, VI, Taf. IX, 7.

[5] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 2.

Mitten durch das Bild wurde nachträglich für die Lampe eine Nische gebrochen, welche besonders die Figur Christi beschädigt hat. Der Giebel des Grabgebäudes ist mit einem nur oberflächlich angedeuteten Stirnziegel verziert. Die Mumie hat auch hier den Kopf unverhüllt.

35. Grab der Einführungscene unweit des ersten Absatzes der Haupttreppe in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 219, 2. Unedirt.

Christus in der gleichen Haltung wie in 10. Das Grabgebäude ist mit einem Fenster versehen.

36. Linke Wand der Kammer der Enten im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Bei diesem Bilde sind die Umrisse bis in die kleinsten Details in den frischen Stuck eingeritzt; sonst gleicht die Darstellung vollständig der vorhergehenden, ist aber sehr verblasst.

37. Rechte Wand der Kammer der Susanna in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Wie 7. Die in ungewöhnlich grossen Verhältnissen gehaltene Gruppe nimmt fast die ganze rechte Wand der Kammer ein; sie wurde durch fünf Gräber leider so verunstaltet, dass es sich nicht gelohnt hat, eine Kopie von ihr zu machen.

38. Rechte Wand des cubiculum IV in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 230, 2.[1]

Auch hier ist Christus beinahe in Lebensgrösse geschildert. Er wirkt das Wunder, indem er mit dem Zeigefinger der Rechten auf die Mumie, von der nur spärliche Reste vorhanden sind, hinweist; die ursprüngliche Form derselben können wir aus dem folgenden Fresko entnehmen, welches in dem Arkosol neben der Kammer IV gemalt ist. Zwei Gräber haben das Bild beschädigt. Auf den veröffentlichten Kopien ist namentlich das Grabgebäude unrichtig wiedergegeben.

39. Rechtes Bogenfeld der Arkosols 28 in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 228, 4.[2]

Von dem gleichen Maler und in ähnlicher Weise wie das vorhergehende Bild ausgeführt; nur hat hier der Kopf Christi die Profilstellung, während er dort zum Beschauer gewendet ist. Die in der *Roma Sotterranea* Bosio's veröffentlichte Kopie stammt von Toccafondo; auf ihr hat Christus fälschlich den Bart, welchen Irrthum auch die Zeichnung Garrucci's aufweist.

40. Vorderwand des Arkosols des Noe unweit der Krypta der sechs Heiligen in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 227. Unedirt.

Der Heiland hat, wie Moses auf einem Fresko der Katakombe der Vigna Massimo (Taf. 212), den Blick nach oben gerichtet. Hiervon und von dem auf den

[1] Bosio, *R. S.*, S. 257; Aringhi, *R. S.*, I, S. 565; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 72; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 31, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 267; Aringhi, *R. S.*, I, S. 575; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 77; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 33, 2.

Rücken geworfenen Palliumende abgesehen, erinnert die Darstellung in hohem Grade an 23.

41. Rechte Wand der Krypta der Epiphanie in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 231, 2.[1]

Der von der Gruppe unbedeckt gelassene Raum wurde von dem Maler mit einem schmutzigen Blau ausgefüllt. Weil der Heiland in einer Wunderscene auftritt, hat er, wie in zwei andern Fällen (n. 32 f.), keinen Heiligenschein, während er auf zwei weiteren Fresken der nämlichen Krypta, auf dem Brustbild an der Decke und da, wo er zwischen den Aposteln sitzt, nimbirt erscheint.

42. Lichtschacht des cubiculum XIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 232, 2.[2]

Das Bild wurde von mir mit verdünnter Säure gereinigt, wodurch es bedeutend an Farbenfrische gewonnen hat. Von dem Grabgebäude ist nur die mit einem Halbmond verzierte Façade gemalt. Das Gesicht und die Gewandung Christi sind durch meergrüne Lichter gehöht. Avanzini zeichnete die Mumie mit offenem Gesicht; auf dem Original ist sie dagegen ganz verhüllt. Im Übrigen ist seine Kopie derjenigen Garrucci's vorzuziehen, welcher die kurze Tunika des Heilandes bis unter die Kniee verlängert hat.

43. Lunette des Arkosols der Magier mit dem Stern im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 222, 3.[3]

Von dieser sehr verblassten und mit Flecken überzogenen Darstellung veröffentlichte Garrucci eine unvollständige Kopie, auf welcher Christus fehlt. Man begreift den Irrthum des Zeichners, wenn man bedenkt, dass gegenwärtig nur der Kopf und der untere Theil der Gewandung der Figur deutlich zu erkennen sind. Als Gegenstück sehen wir, wie so oft, die Verstorbene in der Haltung des Gebetes.

44. Bogenmitte des Arkosols der Gerichtsdarstellung in Sant' Ermete. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 240, 2.[4]

Christus, dessen Kopf verwischt ist, berührt mit dem Stab die Mumie, welche ohne das Grabgebäude dasteht. Das Bild hat demnach mit dem auf Taf. 93 wiedergegebenen eine grosse Ähnlichkeit. Avanzini zeichnete in die Mumie die Körperform des Lazarus hinein, wodurch dieselbe ein ganz fremdartiges Aussehen angenommen hat; auf dem Original unterscheidet sie sich nicht von den Mumien der übrigen Darstellungen. Die Malerei ist auf einem rothen Grunde ausgeführt.

45. Rechtes Bogenfeld des Arkosols des Besessenen in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[5]

Auch dieses Bild weicht von der gewöhnlichen Darstellungsform ab. Avan-

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1879, Taff. I-II.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 383; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 122; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 53, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 565; Aringhi, *R. S.*, II, S. 329; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 186; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82, 2.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 567; Aringhi, *R. S.*, II, S. 331; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 187; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 83, 2.

zini zeichnete auf seiner Kopie die Mumie des Lazarus in die Thür eines Grabes, das in einen Felsen gehauen und von Schilfrohr eingefasst ist. Der schlechte Zustand des von der Feuchtigkeit geschwärzten Freskos erlaubt es nicht zu bestimmen, ob der Kopist geirrt hat. Da die Gruppe jedoch von demselben Maler wie die vorhergehende des Nachbararkosols zu stammen scheint, so darf man vermuthen, dass auch hier die Mumie freistehend abgebildet war.

46. Rothes Grab der Region des hl. Gaius in San Callisto. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 222, 2. Unedirt.

Die Scene ist auf einem rothen Grunde gemalt und sehr verblichen. Die Anordnung gleicht 7. Rechts von Christus steht eine von den Schwestern des Lazarus, mit Tunika und der über den Kopf gezogenen Palla bekleidet; von dieser Figur ist nur der obere Theil erhalten.

47. Bogen des Arkosols der Opferung Isaaks in derselben Region. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 234, 1.

An drei Stellen hat sich der Stuck von der Wand abgelöst. Was erhalten ist, hat eine grosse Farbenfrische bewahrt. Die starren, dicken Umrisse weisen die Malerei in die von mir angegebene Zeit. De Rossi[1] anerkennt die späten Anzeichen, möchte aber das Bild trotzdem « ungefähr in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts » hinaufrücken. Diese frühe Datirung steht unter dem Einfluss der irrthümlichen Ansicht, dass die Katakombe der hl. Soteris in diesen Theil von San Callisto zu verlegen sei. Der einzige positive Grund sodann, den der Meister für seine Datirung des Freskos anführt, nämlich die Abwesenheit des Nimbus, ist nicht stichhaltig; denn in den Scenen der Wunder wurde Christus, wie wir wissen, auch in der spätesten Zeit fast immer ohne Nimbus dargestellt. Hier und auf den beiden folgenden Malereien ist bei Christus das Ende des Palliums, wie in 40, auf den Rücken geworfen.

48. Vorderwand des Arkosols 15 der Annonaregion in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 239.[2]

Abgesehen von der winzigen Verletzung Christi an dem Munde, die ich aus aesthetischen Rücksichten auf meiner Kopie entfernen liess, gehört das von mir gereinigte Bild zu den best erhaltenen. Es zeigt in der Ausführung die gleichen Härten, vie das vorhergehende. Der Heiland hat die Ruthe erhoben, ohne Lazarus mit ihr zu berühren; die beiden Enden seines Palliums sind mit dem Buchstaben Z verziert. Das massive Grabgebäude weist, wie dasjenige in 31, eine Thür mit zwei Flügeln auf.

49. Vorderwand des arcosolio rosso in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 248. Unedirt.

Das Bild ist auf rothem Grunde gemalt und hat sich in seiner ursprünglichen Farbenfrische erhalten; es verräth ganz augenscheinlich die gleiche Künstlerfamilie wie 48. Als Gegenstück figurirt das Quellwunder.

[1] *R. S.*, III, Taf. VIII, 1, S. 78.

[2] *Röm. Quartalschr.*, 1889, Taf. VI.

50. Rechte Eingangswand der Krypta der Einführungscene in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 250, 1. Unedirt.

Hier haben wir das einzige Beispiel in der ganzen Katakombenmalerei, dass Christus in einer Wunderscene mit dem Nimbus ausgezeichnet wurde. Das Fresko ist voller Flecken und stellenweise ganz verblasst; im unteren Theile hat sich der Stuck abgebröckelt. Der Maler hatte sichtlich Mühe, die in verhältnissmässig grossem Masstab angelegte Gruppe in den schmalen Raum unterzubringen.

51. Decke einer Kammer des Hypogäums in der Nähe der Scipionengräber. 4. Jht. Verschollen.[1]

Wie 6.

52. Decke einer Kammer des zerstörten Hypogäums an der Via Latina. 4. Jht.[2]

Wie 6.

53. Arkosol des « sacellum primum » in der zerstörten Katakombe der Jordani. 4. Jht.[3]

Wie 7. Die auf der Kopie Ciacconio's fehlende Treppe des Grabgebäudes hat der Kupferstecher Bosio's eigenmächtig, und wohl mit Recht, hinzugefügt.

§ 93. Die Jahreszeiten.

Die symbolische Verwendung der Jahreszeiten für die Lehre von der Auferstehung des Leibes ist sehr alt. Den ersten Anstoss dazu gab der Heiland selbst, indem er mit Rücksicht auf seinen Tod und seine Auferstehung sagte:[4] « Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und stirbt, so bleibt es allein; wenn es aber stirbt, bringt es viele Früchte ». In gleicher Weise beruft sich auf das Verwesen und Wiederaufkeimen des Samenkornes der hl. Paulus, um den Einwand gegen die Auferstehung des Körpers zu entkräften und zugleich auf die Frage: « in welchem Leibe die Todten kommen werden », zu antworten:[5] « Du Thor! Was du säest, lebt nicht auf, wenn es nicht zuvor stirbt. Und was du auch säest, so säest du nicht den Körper, der werden soll, sondern blosses Korn, nämlich etwa des Weizens, oder eines der übrigen (Früchte). Gott aber gibt ihm einen Körper, wie er will, und einer jeden Samenart ihren besonderen Körper ». Seitdem liebten es die Kirchenschriftsteller, die Bestattung des Leibes mit der Aussaat des Samenkornes in Vergleich zu bringen, um so die Möglichkeit der Auferstehung zu zeigen: der Leib wird, ähnlich wie das Korn, in die Erde, den Gottesacker gesenkt, wo er, wie dieses, verwest; und wie aus dem Korn eine neue Pflanze emporwächst, so wird auch der Leib aus der Verwesung zu einem neuen Leben erstehen.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1886, Taf. II, 7.
[2] Bosio, *R. S.*, S. 307; Aringhi, *R. S.*, II, S. 25; Bottari, *R.S.*, II, Taf. 93; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 40, 1.
[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. I, 1 (Bosio, *R. S.*, S. 515; Aringhi, *R. S.*, II, S. 269; Bottari, *R.S.*, III Taf. 164; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 1).
[4] Joh., 12, 24 f.
[5] *1 Kor.*, 15, 36-38.

«Betrachten wir, Geliebte», sagt der hl. Klemens R.,[1] «wie Gott die künftige Auferstehung, welche er an dem Herrn Jesus Christus zuerst gezeigt hat, indem er ihn von den Todten auferweckte, uns beständig vorhält... Nehmen wir die Früchte: wie entsteht der Samen? Es ging der Sämann aus und warf den Samen auf den Acker, und die Körner, welche bloss und trocken auf den Acker fielen, lösen sich auf; dann erweckt die erhabene Majestät der göttlichen Vorsehung sie zum Leben und aus einem werden mehrere und tragen Früchte». Änlich schreibt der hl. Justinus Martyr, und von dem hl. Irenäus haben wir schon oben (S. 297 f.) eine wichtige Stelle angeführt. Minucius Felix, Tertullian, Cyrill von Jerusalem u. a. verallgemeinern den Gedanken und weisen auf den Wechsel hin, welcher mit dem Wandel der Jahreszeiten in der ganzen Natur sich vollzieht. «Alle diese Umwälzungen in der Natur», schliesst Tertullian, «sind ein beständiges Zeugniss für die Auferstehung der Todten»: «Totus igitur hic ordo revolubilis rerum testatio est resurrectionis mortuorum»[2] Diese allgemeine Verwerthung der Jahreszeiten als eines Symbols der Auferstehung verlangt, dass wir den bildlichen Darstellungen der Jahreszeiten den gleichen Sinn beimessen. Es ist allerdings wahr, dass in ihnen das dekorative Element mehr als sonst entfaltet wurde. Der Grund davon liegt aber darin, dass die christlichen Künstler die Form, in welcher die Jahreszeiten zum Ausdruck gekommen sind, nicht selbst schufen, sondern sie in der alten Kunst fertig vorfanden und mit allen ihren Details herübernahmen. Dass dadurch das Wesen der Sache, die symbolische Bedeutung, nicht aufgehoben wurde, versteht sich von selbst. Daran ändert auch nichts die Thatsache, dass einige Bestandtheile der Darstellungen, namentlich des Frühlings, des Herbstes und des Winters, isolirt verwendet wurden; denn auch das Meerungeheuer des Jonas und die Schafe des Guten Hirten wurden bisweilen von der Hauptfigur getrennt angebracht, ohne dass der symbolische Gehalt des Jonas- und des Bonus Pastor- Bildes irgendwelche Einbusse erfahren hätte.

Auf die einzelnen Gemälde der Jahreszeiten brauchen wir an dieser Stelle nicht mehr zurückzukommen; da sie der heidnischen Kunst entlehnt wurden, so haben wir sie schon oben S. 34 ff. unter den übernommenen Darstellungen behandelt.

§ 94. Die Auferweckung der Tochter des Jairus.

Wie bemerkt, existirt von der Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers Jairus[3] in den Katakomben nur eine einzige Darstellung, und auch diese ist zu zwei Drittel mit dem Stuck zerstört.[4] Sie füllt ein Feld der linken Wand des «cubiculum clarum» in Santa Priscilla. Man sieht von Christus den unteren Theil von den Knieen abwärts, und neben ihm das Bett mit dem äussersten Saum

[1] *Ep. ad Corinth.*, 24, ed. Funk, 92.
[2] *De resurr. carnis*, 12.
[3] Matth., 9, 25; Mark., 5, 41 f.; Luk., 8 54 f.
[4] Taf. 123, 2.

von der Tunika des Mädchens, an dem Christus das Wunder gewirkt hat. Zwei Sarkophagreliefs,[1] ein römisches und ein gallisches, welche die Scene der Auferweckung in übereinstimmender Weise schildern und augenscheinlich auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, sind geeignet, uns von dem ursprünglichen Zustand des Freskos eine genaue Vorstellung zu vermitteln. Der Künstler, der die erste Gruppe entworfen hat, nahm das Wunder als bereits geschehen an: die Verstorbene ist zum Leben zurückgekehrt und hat sich auf dem Bette halb aufgerichtet; der Heiland steht nebenan und hält sie bei der Hand. Die Reste unseres Freskos beweisen, dass die Scene auf ihm ganz ähnlich dargestellt war. Daher würde ich die fehlenden Theile heute nicht anders ergänzen, als wie ich es vor zwölf Jahren in meinem *Cyklus* (Taf. VII, 3) gethan habe. Was von der Figur der Auferweckten erhalten ist, lässt darauf schliessen, dass sie mit einer grauen Tunika bekleidet war. Christus hatte die ihm zukommende Gewandung, an welcher das auf den Rücken geworfene Palliumende Beachtung verdient; so viel wir heute sagen können, bietet unser Fresko in der coemeterialen Kunst eines der ältesten Beispiele dieser Tragweise des Mantels; denn es stammt aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts.

[1] Garrucci, *Storia*, V, Taff. 316, 3; 376, 4; Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, Taf. 17.

SIEBENZEHNTES KAPITEL.

Die Darstellungen, die sich auf Sünde und Tod beziehen.

§ 95. Der Sündenfall im Paradiese.

Die heidnischen Anschauungen, welche in der Kaiserzeit bei der Menge über den Tod und seine Ursache geläufig waren, standen in einem diametralen Gegensatz zu denen der christlichen Lehre; wir finden sie kurz und bündig in den folgenden Worten einer alten Grabinschrift ausgesprochen: MORS ETENIM HOMINVM NATVRA NON POENA EST. CVI CONTIGIT NASCI INSTAT ET MORI.[1] Der Tod erscheint hier also nicht als eine Strafe, sondern als eine nothwendige Folge der menschlichen Natur: der Zufall bringt es mit sich, dass der Mensch geboren wird, und ist er einmal geboren, so muss er auch sterben! Denen, die solches glauben, ruft der Völkerapostel zu, dass Gott den Tod als eine Strafe der Sünde über Adam, und in diesem über das ganze menschliche Geschlecht verhängt habe: « Gleichwie durch Einen Menschen die Sünde in diese Welt gekommen ist und durch die Sünde der Tod, so ist auf alle Menschen der Tod übergegangen, weil alle in ihm gesündigt haben; denn bis zum Gesetze war die Sünde in der Welt; nur wurde die Sünde nicht zugerechnet, da das Gesetz noch nicht da war; aber der Tod herrschte von Adam bis auf Moses auch über diejenigen, welche nicht durch eine ähnliche Übertretung wie Adam sündigten, der ein Vorbild des Zukünftigen ist ».[2] Weiter unten nennt der Apostel den Tod « den Sold der Sünde ». Diesem Dogma haben die Christen frühzeitig auch an den Gräbern Ausdruck verliehen. Das älteste Monument, welches von ihm Zeugniss ablegt, ist die bekannte, noch aus dem 2. Jahrhundert stammende Inschrift der Agape. Die Eltern trösten sich in dem Epitaph über den Verlust ihrer Tochter, indem sie das Todesurtheil, welches Gott nach dem Sündenfalle über Adam verhängt hat, vorausschicken und hinzufügen:

DE TERRA . SVMPTVS . TERRAE . TRADERIS . HV*mandus*.
SIC NOBIS SITA . FILIA . EsT AGAPE CHRIST*oque volente*.

[1] *C. I. L.*, VI, 11252; vgl. Commodian., *Instr.*, 1, 24. [2] *Röm.*, 5, 12 ff.; 6, 23.

« Der Erde entnommen, sollst du der Erde wieder zurückgegeben werden. So ruht auch Agape, unsere Tochter, hier im Grabe, da Christus es gewollt hat ».[1] Dieselbe Ergebenheit in den Willen Gottes spricht aus den liturgischen Gebeten für die Verstorbenen; und auch hier wird ausdrücklich auf das wegen der Sünde der Stammeltern verhängte Todesurtheil Bezug genommen. In dem *Sacramentarium Gelasianum* betet der Celebrans: « Des alten ob der Sünde des ersten Menschen verhängten Todesurtheiles eingedenk, ...lasset uns für die Seele unseres theueren Verstorbenen... die Barmherzigkeit des allmächtigen Gottes anflehen, damit er denselben in die ewige Ruhe aufnehmen und zur Auferstehung mit den Seligen zulassen möge ». Ganz ähnlich lautet auch die entsprechende Oration in dem *Sacramentarium Gallicanum vetus;* und im fernen syrischen Orient klingt der Grundgedanke noch in der Anaphora des jakobitischen Patriarchen Michaël d. Gr. († 1199) wieder: « Bildner unserer Natur, unser Gott..., der du das Leben und Heil aller willst, verleihe nach deiner Barmherzigkeit ein gutes Gedenken, Verzeihung der Vergehen und Nachlassung der Sünden... allen Söhnen deiner heiligen Kirche, die infolge des von deiner Gerechtigkeit wider uns verhängten Todesurtheiles den bitteren Kelch des Todes gekostet haben » u. s. w.[2]

In dem gleichen Sinne, als Hinweis auf die Ursache des Todes und als Ausdruck der christlichen Ergebenheit in den Willen Gottes, haben wir auch die Fresken zu deuten, welche den Sündenfall unserer Stammeltern im Paradiese schildern. Der eine oder der andere ihrer Besteller oder Beschauer mag in dem verlorenen Paradiese zugleich auch das im Tode wiederzugewinnende erkannt haben, wie dies der Dichter Prudentius, welcher mit der bildenen Kunst der Katakomben so manigfache Beziehungen aufweist, in dem « Hymnus circa exequias defuncti » thut.[3] Sechzehn Darstellungen der Sündenfalles sind auf uns gekommen. Was die formelle Bildung der Komposition betrifft, so setzt sich die Scene, dem heiligen Text entsprechend, aus den beiden Schuldigen, dem Elternpaar, aus dem Schuldobjekt, dem Baum, und aus dem Versucher, der nach dem biblischen Berichte die Gestalt einer Schlange angenommen hat, zusammen. Die Gruppirung dieser Komponenten geschah in geschickter und symmetrischer Weise: der Baum und die Schlange wurden in die Mitte, und die Stammeltern zu beiden Seiten von ihm gestellt. Die Sünde ist auf allen Darstellungen als schon geschehen angenommen, weil Adam und Eva sich mit Blättern die Blösse bedecken. Wenngleich die drei ältesten von den erhaltenen Fresken erst aus dem 3. und die übrigen aus dem 4. Jahrhundert stammen, so dürfen wir die Existenz von älteren Darstellungen voraussetzen und die Bildung der Komposition in das 2. Jahrhundert hinaufrücken; denn gerade die Scene, welche die Reihe der erhaltenen eröffnet, weicht von dem Durchschnittsbilde in einer Weise ab, aus der hervorgeht, dass dieses seit längerer Zeit bestanden haben muss. Thatsächlich besitzt Neapel

[1] Wilpert, *Fractio,* S. 60.

[2] Muratori, *Liturg. rom. vetus,* I, S. 749; Migne, 72, 568; Renaudot, *Liturg. orient.,* II, S. 443; vgl. S. 266 und 516.

[3] *Cathemerinon,* X v. 161-164 (Migne 59, 887 f.): Patet ecce fidelibus ampli Via lucida iam paradisi, Licet et nemus illud adire Homini quod ademerat anguis.

eine Darstellung des Sündenfalles aus dem 2. Jahrhundert, und diese gleicht vollständig dem römischen Durchschnittsbilde.

1. Rechtes Bogenfeld einer Sarkophagnische bei dem Hypogäum der Acilier in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 70, 2.[1]

Links zuäusserst steht Eva und hält mit beiden Händen den Blätterschurz. Rechts von ihr hat sich am Boden die Schlange hoch emporgerichtet und wendet den Kopf dem Baume zu. Auf der andern Seite vom Baume ist nicht, wie man erwarten sollte, Adam sondern der unter der Kürbisstaude ruhende Jonas gemalt. Adam stand an dem äussersten Ende des Feldes, da, wo der Stuck herabgefallen ist. Einer ähnlichen Trennung der Komponenten werden wir noch zweimal begegnen.

2. Eingangswand des cubiculum XIV in Santi Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 101.[2]

Die Beschädigung Evas am linken Fusse abgerechnet, ist das Bild fast tadellos erhalten. Der Baum nimmt die Mitte zwischen den Stammeltern ein. Adam steht links, Eva rechts; sie halten mit beiden Händen die Blätterhülle, mit der sie ihre Blösse bedecken. Die zu sehr verschränkten Arme, welche bei Adam ganz verzeichnet sind, kontrastiren mit der sonst nicht übel gezeichneten Körperform. Der Künstler hat es verstanden, in der Haltung der Stammeltern die momentane Stimmung auszudrücken: Adam hat die Augen niedergeschlagen und sieht die Schlange, welche sich auf dem Boden ringelt, wie vorwurfsvoll an; Eva blickt traurig vor sich hin; ihrer ganzen Figur merkt merkt man den Schmerz an, in den sie die Sünde gebracht hat. Die wellenförmigen, in der Mitte gescheitelten Haare, von denen einige Locken die Schultern bedecken, verrathen die seit dem 3. Jahrhundert in die Mode gekommene Tracht.

3. Eingangswand der Kammer des hl. Petrus in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 93. Unedirt.

Die Gruppe ist von dem nämlichen Künstler und in der gleichen Weise wie 2 gemalt, ihre Erhaltung ist jedoch wesentlich schlechter, da die obere Stuckschicht sich an vielen Stellen abgeblättert hat.

4. Grab der Metilenia Rufina in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Ende des 3. oder erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Das Fresko ist fleckig und sehr verblichen; nur den Baum mit der um ihn gewundenen Schlange kann man mit einiger Deutlichkeit erkennen. Hier haben wir das älteste Beispiel der von nun an typisch gewordenen Darstellungsform. Bei der schlechten Erhaltung des Bildes darf es uns nicht Wunder nehmen, dass de Rossi in ihm die drei babylonischen Jünglinge im Feuerofen vermuthet hat.[3]

5. Deckengemälde des cubiculum II in dem coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 171.[4]

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1888, Taf. III, S. 11 ff.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 389; Aringhi, *R. S.*, II, S. 117; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 126; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 55, 2.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1873, S. 19.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 455; Aringhi, *R. S.*, II, S. 193; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 145; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 63.

Adam, welcher links vom Baume steht, hält mit beiden Händen, Eva nur mit der Linken den Blätterschurz; letztere hat die Rechte erhoben und gegen Adam, wohl zum Redegestus, ausgestreckt. Die veröffentlichten Kopien sind also in diesem Punkte nicht genau, denn auf ihnen greift Eva nach der Frucht des Baumes, der ein Feigenbaum zu sein scheint.

6. Linkes Bogenfeld des Arkosols im cubiculum III derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 169, 1.[1]

Die Stammeltern halten beide Hände am Blätterschurz; Eva steht links, Adam rechts. Die um den Baum gewundene Schlange hat den Kopf, allem Anscheine nach, zu Adam gewendet; Perret, von einigen Flecken verleitet, glaubte denselben in den Kopf eines Weibes verwandeln zu sollen.[2]

7. Grab mit dem Guten Hirten bei der Krypta der sechs Heiligen in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts.[3]

Wie 2, mit dem Unterschiede, dass Adam und Eva aus dem Bilde herausschauen und dass die Schlange um den Baum gewunden ist. Die verschiedenen Irrthümer der veröffentlichten Kopien habe ich in meiner Schrift über die *Alten Kopien* (S. 50), auf welche ich verweise, besprochen.

8. Arkosol der wiederverschütteten Kammer in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Die Darstellung, von deren Existenz de Rossi Kunde gibt,[4] füllt das Centrum des Bogens.[5]

9. Linkes Bogenfeld des Arkosols neben der Kammer X in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 1.[6]

Adam und Eva schauen nach links. Letztere ist an den Armen beschädigt; sie hatte, nach der Kopie Avanzini's zu schliessen, beide Hände am Blätterschurz. Ihre Haare sind wie gewöhnlich gekämmt, nicht aufgelöst, wie auf den veröffentlichten Kopien. Zwischen den Figuren sieht man flüchtig angedeutete Blumen.

10. Rechtes Arkosol des cubiculum II in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 197, 2.[7]

Die Gruppe ist sehr fleckig und deshalb in den Einzelheiten undeutlich. Trotzdem kann man sehen, dass der Drachenkopf der Schlange auf den veröffentlichten Kopien eine Zuthat Avanzini's ist und dass der Versucher zur Eva, nicht zu Adam, sich neigt. Die Gestalten der Stammeltern sind ganz in einem rothen Ocker ausgeführt.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 461; Aringhi, *R. S.*, II, S. 199; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 148; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 64, 2.

[2] *Catacombes*, II, Taf. XLI. Die Erklärung lautet (VI, S. 61): Satan dresse sa tête hideuse...; il triomphe et semble insulter à ses premières victimes.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taff. XXIV, 1; XIX u. XXIII.

[4] *Bullett.*, 1882, S. 114.

[5] Für die Zeitbestimmung vgl. S. 273, n. 25.

[6] Bosio, *R. S.*, S. 395; Aringhi, *R. S.*, II, S. 123; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 129; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 1.

[7] Bosio, *R. S.*, S. 233; Aringhi, *R. S.*, I, S. 541; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 60; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 23, 1.

11. Front des Arkosols des Noe unweit der Kammer IV in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 227. Unedirt.

Die Gruppirung und Ausführung wie auf dem vorhergehenden Bilde.

12. Linkes Bogenfeld des ersten Arkosols der Magier mit dem Stern im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 2.[1]

Auf diesem Bilde ist die Gruppe, wie in 1, in ihre Komponenten aufgelöst und, wie dort durch Jonas, so hier durch den Gichtbrüchigen getrennt. Adam steht links, Eva rechts, beide in der Haltung wie 6. Links von Eva ist der Baum mit der Schlange gemalt; er fehlt auf der Kopie Garrucci's.

13. Linkes Bogenfeld des zweiten Arkosols der Magier mit dem Stern in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Identisch mit 12 und von der gleichen Hand, aber schlecht erhalten.

14. Rechtes Bogenfeld des Arkosols im cubiculum XIII der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 186, 2.[2]

Adam hält mit der Linken die Blätterhülle und hat, augenscheinlich zur Anklage, die Rechte gegen Eva ausgestreckt, zu welcher auch die Schlange ihren Kopf neigt. Eva steht mit aufgelösten Haaren da und hat beide Hände an der Blätterhülle. Das Fresko ist von sehr guter Erhaltung.

15. Lunette des linken Arkosols einer Kammer der liberianischen Region in San Callisto. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 211, 3. Unedirt.

Auf S. 253 f. des dritten Bandes seiner *Roma Sotterranea* erwähnt de Rossi kurz eine von ihm gefundene Darstellung des Sündenfalles, welche in einer der letzten Kammern der liberianischen Region gemalt ist. Das Bild war schon bei seiner Auffindung sehr stark beschädigt; heute ist nur das Wenige was meine Tafel bietet, erhalten. Zwischen den Figuren waren, wie in 9, Blumen gemalt.

16. Rechtes Bogenfeld des Arkosols 15 in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Ende des 4. Jhts. Taf, 240, 1.

Adam steht links, Eva rechts vom Baume; beide halten mit der Linken die Blätterhülle und haben die Rechte gegen einander ausgestreckt, als wollte jeder die Schuld von sich abwälzen. Der Baum ist mit Früchten beladen, welche jedoch so oberflächlich angegeben sind, dass man nicht unterscheiden kann, ob sie Äpfel oder Feigen vorstellen sollen. Durch eine Reinigung mit verdünnter Säure habe ich dem Bilde fast seine ursprüngliche Farbenfrische wiedergegeben.[3]

[1] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 381; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 123; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 53, 2.

[3] Bei dieser Waschung stellte es sich heraus, dass der Kopf der Schlange tiefer ist, als wie ich ihn auf der in der *Röm. Quartalschr.* (1889, Taf. VII) veröffentlichten Kopie gezeichnet habe.

§ 96. Die Verläugnung Petri.

Ein zweiter Sündenfall, welcher besonders in der Sarkophagskulptur eine grosse Rolle spielt, ist die von allen vier Evangelisten berichtete Verläugnung Christi durch den hl. Petrus. Der Heiland hatte sie dem Apostelfürsten vorausgesagt: «Wahrlich, sage ich dir, heute in dieser Nacht, noch ehe der Hahn zweimal gekräht hat, wirst du mich dreimal verläugnen».[1] Diesen Moment wählte der Künstler, welcher in der Katakombe der hl. Cyriaka das Arkosol einer gottgeweihten Jungfrau auszumalen hatte, zum Gegenstande der Darstellung für das linke Bogenfeld.[2] Er hielt sich bei dem Entwurf seines Bildes an den Wortlaut des heiligen Textes: Christus, zum Apostel gewendet, hat von der erhobenen Rechten drei Finger ausgeworfen, durch welchen Gestus er die Vorhersagung der dreimaligen Verläugnung begleitet; Petrus, in der unteren Hälfte mit dem Stuck zerstört, hat die Rechte erhoben und wie zur Abwehr ausgestreckt, als wollte er sagen: «Und wenn ich auch mit dir sterben müsste, so werde ich dich doch nicht verläugnen»[3]. Zwischen beiden steht auf einem hohen Ständer der Hahn; der Maler hat ihn proleptisch hinzugefügt, um den Ausgang der Prophezie, welcher die Verläugnung folgte anzudeuten.

Man wird nun fragen, warum gerade die verdemüthigendste Handlung aus dem Leben des Apostelfürsten herausgegriffen und an diesem Arkosol im Bilde vergegenwärtigt wurde. Der Grund kann natürlich nicht in der Annahme einer ähnlichen Verläugnung von Seiten der Verstorbenen liegen; denn das Grab stammt aus einer Zeit, wo die Kirche bereits im Vollgenuss des Friedens war,[4] und diente einer gottgeweihten Jungfrau als letzte Ruhestätte. Ebensowenig befriedigen die Erklärungen Garrucci's und de Rossi's. Nach ersterem soll das Fresko die gottgeweihten Jungfrauen warnen, nicht zu sehr auf sich selbst zu vertrauen, weil es ihnen sonst so wie dem hl. Petrus ergehen würde.[5] Bei dieser Deutung bleibt es ganz unerklärlich, wie man derartige Warnungen an einem Grabe, wo sie für die verstorbene Jungfrau zu spät kamen und für die lebenden schwer zugänglich waren, anbringen konnte. De Rossi geht von dem Bericht des hl. Markus, welcher zu der Vorhersagung der Verläugnung sofort auch diejenige der künftigen Glaubensfestigkeit des Apostels hinzufügt, aus und glaubt, dass die Malerei eine ähnliche Gedankenverbindung enthalte: «Je crois donc que cette peinture aussi fait allusion à la foi; et précisément à la foi de Pierre».[6] Demnach hätte der Maler hier gerade das Gegentheil von dem darstellen wollen, was er in Wirklichkeit zum Ausdruck gebracht hat: den Glaubensmuth des Apostels durch dessen Verläugnung. Denn nur diese stellt das Fresko dar; es zeigt den Apostel in

[1] Mark., 14, 30; vgl. Matth., 26, 34; Luk., 22, 34; Joh., 13, 38.
[2] Taf. 242, 1.
[3] Mark., 14, 31.
[4] Das Gleiche gilt von den Reliefbildern der Sarkophage.
[5] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 59, 2, S. 64.
[6] *Bullett.*, 1863, S. 80 (französische Ausgabe).

seiner Schwäche, und nicht als den muthigen Bekenner Christi, der er nach dem Tode des Herrn ward.

Bei der Deutung des Freskos dürfen wir weder etwas Fremdes hineintragen noch es aus dem Zusammenhange mit der Verstorbenen bringen. Beides erreichen wir, wenn wir es als einen Hinweis auf die Schwäche der menschlichen Natur betrachten und in deprekativem Sinne nehmen. In den Gebeten der Todtenliturgien wird Gott häufig angerufen, er möge in Hinblick auf die Schwäche des Fleisches, der « caro peccatrix, » die Sünden der Verstorbenen tilgen; [1] « niemand könne leben, ohne zu sündigen, ausgenommen Gott, » lautet die Entschuldigung in einem uralten griechischen Begräbnissgebet, [2] das in etwas ausführlicherer Form auch monumental durch die Grabinschrift des aegyptischen Mönches Anbâ Schenûdi aus dem Jahre 344 n. Chr. erhalten ist. [3] Das Gebet für die Todten im allgemeinen Intercessionsgebet der Messliturgie schliesst die von den Nestorianern gebrauchte ursprünglich kleinasiatische Liturgie des Theodor von Mopsvestia gleichfalls mit der Bitte: « Gewähre ihnen Verzeihung für alle Sünden und Vergehen, welche sie in dieser Welt, in einem sterblichen Körper und mit einer dem Wechsel unterworfenen Seele vor dir begangen haben, weil keiner ist, der nicht sündigte. » [4] Die palästinensische Jakobusliturgie erweitert eine ähnliche Bitte durch die Begründung, dass « unser Herr Jesus Christus der einzige war, der sündenlos auf Erden erschien, » [5] mit welcher Erweiterung sie alsdann, nur im Wortlaut unbedeutend verändert, in der syrischen Jakobusliturgie [6] und zahlreichen jüngeren syrisch-monophysitischen Anaphoren [7] und sogar in einer altkoptischen Liturgie [8] wiederkehrt. Im Abendlande aber klingt die Präfation einer gallischen Seelenmesse an diese Begründung mit der Frage an: « wer sollte vor dem Blicke deiner Gerechtigkeit gerecht erscheinen? ». [9] Einmal wird Gott an die Sünde der Engel, die, obwohl geistige Wesen, dennoch gefallen seien, erinnert: « Wenn du selbst in Engeln, also in geistigen Wesen, Treue nicht gefunden hast, um wie viel weniger in uns, die wir in ein Gefäss voller Leidenschaften gebannt und sinnlichen Trieben

[1] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 553: « Sed sive verbo sive opera peccaverint, utpote homines carne induti, remittito, aboletoque errores ipsorum ». Vgl. S. 516.

[2] Ἁγιασματάριον τὸ μέγα, edit. Venet. 1899 S. 184.

[3] Kaufmann, *Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristenthums*, S. 68 f.: « Nimm weg von ihm als gütiger und menschenliebender Gott jeden Fehler, den er in Wort, That oder durch Gedanken begangen; gibt es doch keinen Erdenlebenden, der nicht sündigt ».

[4] Renaudot, a. a. O. II S. 615.

[5] Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, S. 57.

[6] Brightman, a. a. O. S. 96; Renaudot, a. a. O. II S, 37: « Gehe nicht ins Gericht mit deinen Dienern; denn vor deinem Angesicht ist kein Lebender gerecht, noch ist unter den Menschen auf Erden einer frei von Sündenschuld und rein von Makel, ausgenommen unser Herr Jesus Christus dein eingeborener Sohn, durch den wir Barmherzigkeit und Verzeihung der Sünden zu erlangen hoffen. »

[7] Renaudot, a. a. O., II, S. 292, 304, 316, 327, 363, 376, 395, 405, 444, 516 f., 534, 553.

[8] Hyvernat, *Fragmente*, in *Röm. Quartalschr.*, 1887, S. 340: « Und haben sie (die Verstorbenen) geirrt, oder aus Vergessenheit gesündigt, da es Menschen sind im Fleische und in der Welt, so erbarme du dich ihrer, du guter Gott, du Freund der Menschen und verzeihe ihnen. Denn niemand ist rein von Sünde, und wenn sein Leben auch nur einen Tag gedauert hat ».

[9] Muratori, *Liturg. rom. vet.*, II, S. 951; Migne, 72, 567.

unterworfen sind».[1] Was lag da näher, als auch solche notorische Sünder zur Entkräftigung der Schuld anzuführen, welche Busse gethan und von Gott Verzeihung erhalten haben! So ist es auch mit unserem Fresko; um Gott zu bewegen, dass er der Verstorbenen ihre Sünden vergeben möge, beruft sich der Urheber des Gemäldes auf den Fall des grossen Apostels, wie Ps.-Cyprian auf denjenigen Davids sich berufen hat.[2] Die Scene ist demnach gleichbedeutend mit der Bitte: « Verzeihe, o Herr, die Sünden der Verstorbenen, wie du dem Apostel Petrus die Sünde der Verläugnung verziehen hast. »

Während die Scene der Verläugnung, wie gesagt, auf Sarkophagen häufig abgebildet wurde, ist sie in der Malerei der Katakomben ein Unikum geblieben. Das Fresko gehört in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts.[3]

[1] Renaudot, a. a. O., II, S. 430 (in einer allerdings vorerst zeitlich nicht fixirbaren syrisch-monophisitischen Anaphora).

[2] Inter opera S. Cypriani *Oratio II*, ed. Hartel, III, 147.

[3] Vgl. oben, S. 157.

ACHTZEHNTES KAPITEL.

Die Darstellungen, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen ausdrücken.

Die Gläubigen, welche um des Namens Christi willen verfolgt, zum Kerker, zu Zwangsarbeiten und Verbannung verurtheilt wurden, erfreuten sich in der Kirche von den Tagen der Apostel an stets einer besonderen Fürsorge. In der Liturgie wurden Gebete für sie eingeschaltet,[1] wie die Urkirche auch für den hl. Petrus «ohne Unterlass zu Gott betete», als er zu Jerusalem im Kerker schmachtete.[2] Man kam den Verfolgten aber auch materiell zu Hilfe, suchte sie in den Kerkern auf und linderte ihr Loos, so gut es ging, durch Unterstützung. Den Vorstehern der Gemeinden lag insbesondere die Pflicht ob, die wegen des Glaubens zum Martertode Verurtheilten auf ihren letzten Kampf vorzubereiten[3] und in eine solche Stimmung zu versetzen, dass sie bereit waren, eher ihr Leben unter den schrecklichsten Qualen zu verlieren, als vom Glauben abzufallen.[4] Man führte ihnen als leuchtende Beispiele die Glaubensheroen des Alten Bundes vor. Das war vor allem Daniel, der in die Löwengrube eingeschlossen wurde, weil er zu Darius nicht betete und die als Gott verehrte Schlange tödtete; das waren die drei Jünglinge, welche zum Feuertode verurtheilt wurden, weil sie sich weigerten, einen König anzubeten. Gott hat ihren Muth und ihre Treue in der Erfüllung des Gesetzes belohnt; die Löwen wagten nicht, Daniel anzurühren, und das Feuer verlor seine verzehrende Kraft: Daniel und die drei Jünglinge blieben unversehrt. Die Berufung auf diese Heroen konnte nicht zutreffender sein; denn aus den gleichen Gründen wurden ja auch die ersten Christen verfolgt: weil sie die Götter des römischen Weltreiches nicht anbeten und dem Kaiser

[1] Wilpert, *Fractio*, S. 46 Anm. 5 (*Constit Apost.* 8, 10 u. 11, Migne 1, 1086 ff.) und S. 55 (Clem. Rom., *Ep. 1 ad Corinth.* 59, 4 ed. Funk 136).

[2] *Apg.*, 12.

[3] Zu diesem Zweck verfasste beispielsweise Cyprian, von Fortunatus aufgefordert, seinen Traktat *De exhortatione martyrii.* Der Heilige schreibt (ed. Hartel, I, 317): Desiderasti, Fortunate carissime, ut quoniam pressurarum et persecutionum pondus incumbit,... ad praeparandas et corroborandas fratrum mentes de divinis scripturis hortamenta componerem, quibus milites Christi ad spiritale et caeleste certamen animarem.

[4] Vgl. darüber Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs,* Kap. IX, welches den Titel «*La préparation au martyre*» hat.

nicht göttliche Ehre erweisen wollten, wurden sie in Kerker geworfen, wilden Thieren preisgegeben und dem Flammentode überliefert.[1] «Nicht bloss damals», so Origenes, «hat Nabuchodonosor die goldene Statue aufgestellt; nicht bloss damals hat er Ananias, Azarias und Misael bedroht, sie in den feurigen Ofen zu werfen, wenn sie die Statue nicht anbeten würden. Auch heute spricht Nabuchodonosor dasselbe zu uns, die wir die wahren Hebräer sind...».[2] Und wenn Gott es zuliess, dass die Märtyrer ihr Leben einbüssten, so wussten sie, dass «die Leiden dieser Zeit mit der zukünftigen Herrlichkeit nicht zu vergleichen sind»;[3] sie wussten, dass der «brüllende Löwe» und der «höllische Drache» ihnen nichts anhaben konnten,[4] dass der «Himmel ihnen offen stand»,[5] und dass ihre Seelen unmittelbar zum Herrn gelangten.[6]

Was man den Märtyrern vorhielt, um sie auf den letzten Kampf mit dem Satan und dessen Helfershelfern vorzubereiten, das konnte man bei dem Todeskampfe eines jeden Gläubigen wiederholen; denn auch der natürliche Tod ist ein Kampf, in welchem der Widersacher seine List und seine Anstrengung verdoppelt, um die Seele Christo zu entreissen und sie in der Hölle auf ewig zu verderben. Origenes wünschte sich daher als Märtyrer zu sterben: wenn Gott ihm diese Gnade gewährte, so würde er ruhig aus dieser Welt scheiden; denn er wäre dann sicher, dass seine Seele dem Teufel nicht bloss keinen Grund zur Anklage bieten, sondern ihn vollständig zum Schweigen bringen würde.[7] Jene Beispiele aus der alttestamentlichen Geschichte waren nun geeignet, den Sterbenden Vertrauen auf den Beistand Gottes einzuflössen: er, der Daniel und die drei Jünglinge auf wunderbare Weise vor dem sicheren Tode gerettet hat, war mächtig genug, auch ihre Seele dem Rachen des höllischen Löwen zu entreissen und sie vor dem Feuer der Hölle zu bewahren.[8] — Die Heilige Geschichte bot aber noch andere Beispiele, in denen Gott durch unmittelbares Eingreifen seinen Getreuen zu Hilfe kam und die zum Theil in diesem Sinne schon in jüdischen Gebeten an einander gereiht wurden:[9] so bewahrte er Noe vor dem Untergange in der Sündfluth, und befreite er die keusche Susanna durch Daniel von der falschen Anklage. Alle diese Beispiele führte man den Sterbenden vor, um ihren Muth im Todeskampfe

[1] Cypr., *Ad Fortunatum*, 11, ed. Hartel, I, 336-342.

[2] *Exhort. ad martyrium*, 33, Migne 11, 604 f.: Οὐ πάλαι μόνον ἔστη τὴν χρυσῆν εἰκόνα Ναβουχοδονόσορ· οὐδὲ τότε μόνον ἠπείλει τῷ Ἀνανίᾳ καὶ Ἀζαρίᾳ καὶ Μισαὴλ, εἰ μὴ προσκυνήσαιεν, ἐμβαλεῖν αὐτοὺς εἰς τὴν κάμινον τοῦ πυρός· Ἀλλὰ καὶ νῦν ὁ Ναβουχοδονόσορ τὰ αὐτὰ λέγει ἡμῖν, τοῖς περατικοῖς καὶ ἀληθινοῖς Ἑβραίοις u. s. w.

[3] *Röm.*, 8, 18. Vgl. den Brief der Märtyrer von Lyon, ed. Ratisb. 109.

[4] *Exhort. ad martyrium*, a. a. O.: Τὸν Βὴλ τῷ λόγῳ τοῦ Θεοῦ καταστρέψομεν, καὶ τὸν δράκοντα μετὰ τοῦ Δανιὴλ ἀποκτείνωμεν, ἵνα στόματι λεόντων πλησιάζοντες, μηδὲν ἀπ᾽ αὐτῶν παθεῖν δυνηθῶμεν· μόνον τῶν αἰτίων ἡμῖν τοῦ παρόντος ἀγῶνος καταβρωθησομένων ὑπὸ τῶν ἡμᾶς μὴ δυναμένων καταπιεῖν λεόντων.

[5] Cypr., *Ep.*, 58, 3 ed. Hartel, I, 658.

[6] Tertull., *De resurrectione carnis*, 43. Zu vergleichen auch Cypr., *Ad Fortunatum*, praef. 4, ed. Hartel, I, 319.

[7] Orig., *In librum Iudicum hom.*, 7, 2, Migne 12, 980 f.: Mihi si concederet Deus, ut proprio sanguine diluerer, ut baptismum secundum morte pro Christo suscepta perciperem, securus ex isto saeculo discederem: ut veniens ad animam meam de hac vita exeuntem, princeps huius mundi non inveniret quidquam, quin potius et sanguinis mei profusione sopiretur, nec auderet in aliquo criminari animam cruore suo dilutam... Beata illa anima quae occurrentes sibi aëreas. daemonum turmas profusi in martyrio sanguinis cruore deturbat.

[8] Vgl. oben, S. 214 f.

[9] Michel, *Gebet und Bild*, S. 37 ff.

zu stärken und ihre Hoffnung auf die Erlangung der ewigen Seligkeit zu beleben. Man hielt sie aber auch Gott selbst als Grund vor, um ihn zu bewegen, den Sterbenden im Tode beizustehen: sie gestalteten sie so zum Gebet.

Dass man in der That zum Gebete seine Zuflucht nahm, um die Seele vor den Nachstellungen des Widersachers zu schützen, erfahren wir schon von dem hl. Justinus Martyr. «Wenn wir», schreibt er, «dem Tode nahe sind, so bitten wir, dass Gott durch seine Kraft alle schamlosen und bösen Engel fernhalten möge, damit sie sich nicht unserer Seele bemächtigten». Unter solchen Sterbegebeten nennt er Ps. 21, aus welchem er die Verse 20-22 anführt: «Du aber, o Herr, entferne deine Hilfe nicht von mir; schau her zu meinem Schutze. Erlöse von dem Schwerte, o Gott, meine Seele; und aus der Hand des Hundes meine Einsame. Rette mich aus dem Rachen des Löwen; mich Erniedrigten von den Hörnern der Einhörner». Es bedarf keines besonderen Hinweises, dass mit dem Löwen und den übrigen Bestien der Teufel gemeint ist; ebenso drängt sich der Gedanke an Daniel zwischen den Löwen von selbst auf. Der hl. Justinus sagt ferner, dass der sterbende Christ «die Worte des sterbenden Heilandes: 'Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist' beten solle, damit seine Seele nicht unter eine feindliche Macht falle».[1] Diese und ähnliche[2] Bitten hörten natürlich nicht mit dem Eintreten des Todes auf; Tertullian bezeugt ausdrücklich, dass ein Presbyter nach dem Ableben des Gläubigen, zu dessen Seelenfrieden, vor der Leiche Gebete verrichtete.[3]

Man betete also nicht bloss für die Sterbenden, sondern auch für die Verstorbenen: man flehte zu Gott, dass er ihre Seelen vor den Angriffen der bösen Geister beschützen möchte, wie er Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Noe in der Arche und Susanna vor den beiden Alten beschützt hat. In der gleichen Bedeutung, und um die Besucher der unterirdischen Grabstätten zum Gebete für die Verstorbenen anzuleiten, wurden diese biblischen Figuren an den Gräbern abgebildet, und zwar Daniel und Noe schon in dem aus dem 1. Jahrhundert stammenden Hypogäum der Flavier, und alle vier zusammen, zu Anfang des 2. Jahrhunderts, in der cappella greca; in der Folge finden wir sie so häufig, dass kaum ein grösserer Cyklus existirt, in welchem nicht die eine oder die andere von ihnen vertreten wäre.

Wollen wir den vorstehenden Gedankengang kurz zusammenfassen, so können wir uns hierzu der Worte Springers bedienen: «Die kirchliche Lehre hat jene (alttestamentlichen) Beispiele von Befreiungen und Rettungen den Gläubigen ohne Zweifel in Gebetsformeln nahegerückt, die Katakombenbilder haben sie anschaulich gestaltet».[4]

[1] Justin., *Dialog. cum Tryphone*, 105.

[2] Nach dem *Sacramentarium Gregorianum*, (Muratori, *Liturg. rom. vet.*, II, S. 213 ff.) wurden am Sterbebett, «*quando anima egreditur de corpore*», ausser bestimmten Orationen, die Psalmen 111, 73, 115 und 142 gebetet.

[3] Tertull., *De anima*, 51: Scio feminam quandam vernaculam ecclesiae, forma et aetate integra functam, post unicum et breve matrimonium cum in pace dormisset et morante adhuc sepultura interim oratione presbyteri componeretur, ad primum halitum orationis manus a lateribus dimotas in habitum supplicem conformasse rursumque condita pace situi suo reddidisse.

[4] Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, II, S. 6 f. (5. Aufl. S. 7).

Nachdem das « Bilder-Gebet » für die Verstorbenen in den Katakomben eine solche Richtung genommen hatte, war es leicht, es durch neue Figuren zu bereichern. Thatsächlich kam noch in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts Jonas, im 3. David mit der Schleuder, Job, und Tobias mit dem Fisch, im 4. der Mannaregen und die Bedrängung des Moses und Aaron durch die Juden hinzu. Ausserdem zog man auch das in der ältesten Zeit als Symbol der Taufe verwendete Quellwunder Moses', ferner den aus der Hand des Vaters geretteten Jsaak, welcher ursprünglich als Vorbild der Passion gedient, in das Gebet hinein und verwerthete beide Scenen in dem gleichen Sinne.

Wir wollen nun auf die einzelnen Darstellungen näher eingehen. Hierbei werden wir dieselbe Reihenfolge einhalten, in welcher sie in die Grabmalerei eingeführt worden sind.

§ 97. Daniel in der Löwengrube.

Daniel versinnbildet, dem Gesagten zufolge, den Verstorbenen, dessen Seele Gott vor dem ewigen Tode bewahren soll; er ist deshalb auf den Grabmalereien stets bartlos geschildert. Von den neununddreissig Darstellungen, welche ihn zum Gegenstande haben, sind nur drei zerstört und eine verschollen; eine gehört dem 1., zwei dem 2., neun dem 3. und die übrigen dem 4. Jahrhundert an. Obgleich Daniel auf allen diesen Fresken allein zwischen den Löwen erscheint, so ist, wie wir gezeigt haben, als sicher anzunehmen, dass die Maler die zweite, im letzten Kapitel des Buches *Daniel* erzählte Verurtheilung, wo der Prophet durch Habakuk gespeist wurde, vorführen wollten. Die drei Fresken, die aus der Zeit vor dem 3. Jahrhundert stammen, stellen ihn bekleidet, die der folgenden Zeit unbekleidet dar; nur auf zwei Bildern aus dem 4. Jahrhundert trägt er ein Lendentuch. Dass diese letzteren Darstellungen einen Nachhall der Martyrien der ad leones Verurtheilten enthalten können, wurde schon oben bemerkt.[1]

1. Linke Wand der Gallerie der Flavier. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 1. Jhts. Taf. 5, 1.[2]

Ein Vergleich meiner Kopie mit derjenigen, welche de Rossi kurz nach der Wiederaufdeckung des Hypogäums von dem Bilde machen liess, zeigt, dass die Zerstörung desselben seitdem noch weiter fortgeschritten ist. So viel sich aus dem Erhaltenen entnehmen lässt, war es sorgfältiger als die andern Fresken der Gallerie gemalt. Daniel, in der gegürteten Exomis, steht als Orans auf einer kleinen Erhöhung; zuunterst steigen die beiden Löwen gegen ihn an.

2. Frontwand über der rechten Nische in dem Altarraume der cappella greca. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts.[3]

[1] Vgl. S. 42.
[2] De Rossi, *Bullett.*, 1865, S. 42; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 19, 2.
[3] Wilpert, *Fractio*, Taf. IX.

Dieses Bild ist noch mehr verdorben. Von Daniel sieht man nur den rechten Arm, die rechte Seite und etwas von dem Kopf; von dem Löwen zur Rechten den Schweif und den Rücken; von dem zur Linken bloss einige unbestimmte Farbreste. Die Löwen sassen auf den Hinterbeinen und waren zu Daniel gewendet. Den Hintergrund bildet ein Komplex von verschiedenartigen Gebäuden, in denen der Künstler den Palast des Königs, welcher Daniel in die Grube werfen liess, darstellen wollte. Der Prophet hatte die Arme, wie immer, zum Gebete ausgebreitet. Der Löwenzwinger war durch ein jetzt fast ganz zerstörtes Gitter angedeutet.

3. Mitte des Deckengemäldes in der Lucinagruft. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 2. Jhts. Taf. 24.[1]

Wie die beiden vorhergehenden, so kam auch diese Darstellung in einem schlechten Zustande auf uns. Die Farben sind an vielen Stellen mit dem Stuck zerstört; daher kein Wunder, dass de Rossi das Bild als das eines guten Hirten ausgegeben hat.[2] Als solches existirt es auch bei Garrucci und in allen archäologischen Handbüchern, obwohl de Rossi schon im Jahre 1869 sein Versehen berichtigt hat.[3] Daniel trägt die mit dem schmalen Klavus verzierte Exomis. Die Löwen entbehren der charakteristischen Mähne und sind überhaupt so flüchtig gemalt, dass die Archäologen sie für Schafe halten konnten. Freilich hätte man bedenken sollen, dass Schafe nicht auf den Hinterbeinen zu sitzen pflegen, wie die Löwen es hier thun. Im Hintergrunde sind Bäume durch einige Äste angedeutet, welche auf den veröffentlichen Kopien fehlen.

4. Decke des cubiculum III in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 55.[4]

Das Origenal wurde im verflossenen Jahrhundert von der Wand abgelöst, muss also zur Zeit Bosios sehr gut erhalten gewesen sein. Dieses ist für uns ein Grund, die von Avanzini angefertigte Zeichnung als eine in den Hauptzügen getreue Kopie anzusehen. Nur der Schatten, den der rechte Fuss Daniels wirft, wurde von dem Kopisten in einen bohrmuschelförmigen Gegenstand verwandelt. Der Prophet nimmt die gewohnte Stellung der Oranten ein; die abgewendeten Löwen sitzen und schauen auf ihn zurück; ihre langen Schweife sind symmetrisch in einer Wellenlinie aufgerichtet.

Das Fresko eröffnet die Reihe derjenigen, auf welchen Daniel völlig unbekleidet dargestellt ist. Diese Eigenthümlichkeit der Künstler ist in der Heiligen Schrift nicht begründet; nirgends lesen wir, dass Daniel nackt den Löwen vorgeworfen wurde. Ebenso wenig kann man sie aus den Martyrien der ad leones Verurtheilten erklären; denn das Gesetz forderte, dass Jeder, der im Cirkus öffentlich, in was immer für einer Rolle, auftrat, wenigstens mit dem Lendengurt bekleidet sein musste.[5] Es bleibt

[1] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. X; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 2, 5.

[2] De Rossi a. a. O. S. 322.

[3] *Bullett.*, 1869, S. 48, Anm. 1.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 239; Aringhi, *R. S.*, I, S. 547; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 63; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 25.

[5] Vgl. Le Blant, *Les persécuteurs et les martyrs aux premiers siècles de notre ère*, S. 16 f., und *Les actes des martyrs*, S. 190 ff.

somit nichts anderes übrig, als in ihr einen in die christliche Malerei übernommen Zug der antiken Kunst, welche ihre Heldengestalten nackt zu schildern liebte, zu erblicken.

5. Decke des cubiculum III in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 73.[1]

Die Gruppe ist in künstlerischer Hinsicht eine der besten der ganzen Serie; leider sind die Farben stark verblasst. Besonders leicht und richtig in der Bewegung ist die Figur Daniels entworfen. Die einander zugewendeten Löwen haben sich halb erhoben und sperren den Rachen auf.

6. Linkes Bogenfeld eines Arkosols in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 89, 1.[2]

Dass Daniel in der Malerei der Katakomben wirklich als ein Vorbild des Verstorbenen galt, geht aus diesem Fresko zur Evidenz hervor; denn hier steht er in dem Grabe, aus welchem er zur Hälfte herausragt. Die beiden veröffentlichten Kopien haben gerade dieses wichtige Detail nicht richtig wiedergegeben; diejenige Garrucci's macht sogar den Eindruck, als wären die Beine Daniels von den Knien abwärts zerstört. An dem Rande des Grabes kauern die beiden Löwen in einer drohenden Haltung, bereit, sich auf den Diener Gottes zu stürzen, wenn eine höhere Macht sie nicht zurückhalten würde. Daniel kümmert sich nicht weiter um die Bestien; er hat, im Vertrauen auf die Hilfe Gottes, seine Arme zum Gebete ausgebreitet. Die Farben sind stellenweise ganz verblichen. Am besten hat sich der Löwe zur Rechten erhalten; er ist zwar sehr flüchtig, aber mit grosser Sicherheit und Naturtreue gemalt.

7. Bogenmitte des Arkosols im cubiculum XIV der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 103, 4.[3]

Das im Verhältniss zu den übrigen Malereien dieser Kammer sehr ungeschickt ausgefallene Fresko war zur Zeit Bosio's vollständig erhalten; heute ist es an mehreren Stellen mit dem Stuck zerstört. Die Beschädigung verschuldeten die Arbeiter derjenigen, welche für die *Roma Sotterranea* Bosio's den Plan aufgenommen haben. Avanzini veränderte auf seiner Kopie nicht bloss die Figuren, sondern auch die Umrahmung derselben. Auf dem Original ist Daniel besonders in den Armen sehr verzeichnet; die von einander abgewendeten Löwen sitzen und schauen, wie in 4, auf ihn zurück.

8. Deckenmitte des cubiculum XII in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 104.[4]

Die Figur Daniels wurde in alter Zeit, aber nach Bosio, muthwilligerweise an drei Stellen mit der Hacke beschädigt; sonst ist das Bild gut erhalten. Von den

[1] Bosio, *R. S.*, S. 339; Aringhi, *R. S.*, II, S. 67; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 101; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 43, 1.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taff. 19, 1, u. 20, 1; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 16, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 387; Aringhi, *R. S.*, II, S. 115; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 125; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 55, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 377; Aringhi, *R. S.*, II, S. 105; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 120; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 52, 1.

dürren Armen abgesehen, ist der Prophet ziemlich richtig gezeichnet. Die Löwen sind dagegen weniger gelungen. Ihrer natürlichen Wildheit entgegen haben sie sich zu den Füssen Daniels niedergelassen und berühren ihn, wie liebkosend, mit einer Vordertatze. Ein ähnliches Gemälde mag Prudentius vorgeschwebt haben, als er schrieb: «Die wilden Thiere lecken den Helden und zittern vor dem Knechte Gottes, den sie unberührt lassen. Sie stehen nahe bei ihm und haben ihre Mähnen zurückgeworfen; es legt sich die Wuth, es stillt sich der Hunger und sie gehen um die Beute herum mit unblutigem Rachen». [1]

9. Lunette des Arkosols der Carvilia Lucina in der Katakombe des Praetextat. Zwei Stuckll. Anfang des 3. Jhts. Taf. 106, 1. Unedirt.

Die Malerei hatte sich von der Wand abgelöst und lag, in Stücke zerfallen, im Schutt der Gallerie und in der Grabhöhle selbst. Was ich von ihr auffinden konnte, habe ich wieder an der Wand befestigen lassen. Es fehlt, wie meine Tafel zeigt, der linke Löwe und ein grosser Theil von Daniel; in Fig. 28 sind die fehlenden Theile



Fig. 28.

ergänzt. Die Gruppe ist mit grosser Hast hingeworfen, verräth aber noch ein gewisses Geschick, namentlich in der Gestalt Daniels und in der künstlerischen Anordnung der ganzen Komposition der Lunette. Auch die Inschrift der Verschlussplatte, welche ich in dem Arkosol gefunden habe, weist sowohl durch die regelmässigen Buchstaben wie auch durch die lakonische Form der Abfassung etwa auf die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts hin; denn sie bietet bloss den Geschlechts- und Zunamen der Matrone, die in dem Arkosol bestattet war: CARVILIA | LVCINA. [2] Gegen eine höhere Datirung spricht jedoch die unter 11 besprochene Darstellung Daniels eines nur wenige Schritte entfernten Arkosols, dessen Malereien ich einzig und allein aus lokalen Gründen noch in das Ende des 3. Jahrhunderts datirt habe.

[1] *Cathem.*, 4, 47 ff., Migne 59, 814.

[2] Was für eine Lucina hier gemeint ist, werden vielleicht die künftigen Ausgrabungen entscheiden; bis dahin müssen wir uns mit der Inschrift selbst begnügen, welche um so grösseren Werth hat, als der Name Lucina in den Märtyrerakten eine grosse Rolle spielt, in der Epigraphik der Katakomben aber äusserst selten ist.

10. Hinterwand der Kammer neben der Krypta der Quintia in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 107,2. Unedirt.

Ein späteres Grab zerstörte den oberen Theil des Daniel; das Übrige ist sehr gut erhalten. Die Gruppe hat eine grosse Ähnlichkeit mit 8.

11. Bogenmitte des Arkosols des Daniel bei der Carvilia Lucina in Praetextat. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 103, 2.

Daniel, eine lange und hagere Gestalt mit stark verzeichneten Beinen, ist in der oberen Hälfte stellenweise sehr verblasst. Die Löwen haben sich halb aufgerichtet und erheben je eine Vordertatze.

12. Grab der Marciane in der Katakombe der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts.[1]

Wie 8, nur sind die Löwen hier etwas mehr aufgerichtet.

13. Eingang der Kammer 33 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 103, 3. Unedirt.

Der untere Theil des Bildes ist mit dem Stuck zerstört; im Übrigen gleicht es 8 und stammt von einem Maler aus der nämlichen Familie.

14. Decke der Kammer der Fische in Sant'Ermete. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 114.[2]

Von der Gruppe ist nur der rechte Löwe vollständig erhalten, Daniel und der Löwe zur Linken sind zum Theil von dem feuchten Lehm verdorben und stellenweise mit dem Stuck zerstört. Die einander zugewendeten Löwen sassen auf den Hinterbeinen und schauten zum Propheten empor.

15. Linkes Bogenfeld der Melkscene im coemeterium maius. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 118, 2. Unedirt.

Bis zum Winter 1900 war das Bild, wie auch sein Gegenstück, mit einer lehmigen Kruste überzogen und in seinem unteren Theile unter dem Schutt verborgen. Nach seiner Reinigung konnte man sehen, dass es schon bei der Schliessung des Arkosols stark beschädigt worden war. Was von den Löwen erhalten ist, erinnert an 11.

16. Grab der Metilenia Rufina in der Katakombe der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Ende des 3. oder erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Das Fresko ist dermassen mit Flecken und Inkrustationen bedeckt, dass man nur mit Mühe die Umrisse der Figuren erkennen kann. Die Gruppe glich allem Anscheine nach derjenigen der Kammer XII in San Pietro e Marcellino (n. 8).

17. Decke der Kammer 37 B in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 131. Unedirt.

Von einem Maler aus derselben Familie wie 8 und 13.

18. Hinterwand der Kammer 10 in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 103, 1. Unedirt.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1873, Taff. I-II. (Die Graffiti, darunter auch Daniel, sind daselbst unvollständig).

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1894, Taff. V-VI, S. 73 ff. (nach meiner Zeichnung).

Das Fresko ist ganz mit brauner Farbe bespritzt und an mehreren Stellen durch Hackenschläge verunstaltet. Der Künstler hat die Gruppe sehr geschickt dem Tympanum eines gemalten Giebels angepasst. Die Löwen schreiten, wie in 1, auf Daniel zu.

19. Bogen des rechten Arkosols der Kammer I im coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 169, 2.[1]

Daniel hält die Arme im Beten niedriger als auf den übrigen Gemälden; die Löwen schauen mit aufgesperrtem Rachen zu ihm empor.

20. Rechtes Bogenfeld des Arkosols der Kammer III in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 169, 1.[2]

Diese in der Ausführung sehr rohe Malerei zeigt Daniel zum ersten Male mit einem schmalen Perizoma. Avanzini liess es auf seiner Kopie aus, welchen Irrthum schon Garrucci verbessert hat. Die Löwen liegen und schauen grimmig auf Daniel zurück. In Anbetracht der grossen Seltenheit der Darstellungen, welche Daniel mit dem Perizoma bekleidet zeigen, bringen wir in Fig. 29 eine noch unedirte Grabplatte, die das nämliche Gewandstück bietet; sie wurde während des Druckes dieser Zeilen im unteren Stockwerk der Katakombe der hl. Priscilla gefunden und dürfte, wie das Fresko, aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts stammen.

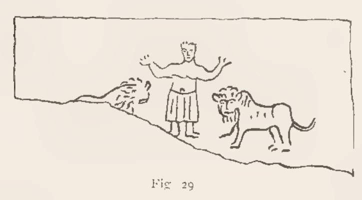


Fig. 29

21. Rechtes Bogenfeld des Arkosols gegenüber der Kammer III in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Wie die vorhergehende Darstellung, von der sie sich nur durch die schlechtere Erhaltung und dadurch unterscheidet, dass Daniel völlig unbekleidet ist.

22. Decke der Kammer XI in San Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 71, 2.[3]

Der Theil der Decke, wo die Danielgruppe gemalt war, ist zerstört. Auf der von Avanzini angefertigten Kopie macht Daniel eine nach links ausschreitende Bewegung, welche sich mit dem Gestus des Gebetes nicht recht vereinbaren lässt. Die Löwen haben sich, zum Sprunge bereit, gelagert.

23. Linkes Arkosol der Kammer II in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 197, 1.[4]

Die Gruppe nimmt, von zwei breiten Borten umrahmt, das mittlere Feld des

[1] Bosio, *R. S.*, S. 451; Aringhi, *R. S.*, II, S. 189; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 143; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 62, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 461; Aringhi, *R. S.*, II, S. 199; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 148; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 64, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 373; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 235; Aringhi, *R. S.*, I, S. 543; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 61; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 23, 2.

Bogens ein. Die Löwen haben eine Vordertatze erhoben und den Rachen aufgesperrt. Zu ihrer drohenden Haltung wollen die eingezogenen Schweife nicht recht passen; der Maler musste sich jedoch zu diesem Widerspruch verstehen, weil er sonst mit den beiden Nachbarfeldern in Kollision gerathen wäre. Daniel hat für den robusten Oberkörper zu kurze Beine; die anatomisch genaue Durchbildung der Details, welche er auf den veröffentlichten Kopien, zumal auf derjenigen Bosio's, erhalten hat, ist auf dem Original, wie meine Tafel zeigt, wenig oder gar nicht zu bemerken. Seine symbolische Bedeutung erklärt es, warum ihn der Maler mit zwei Heiligen umgeben hat; wir werden auf diese Zusammenstellung weiter unten zurückkommen.[1] Hier sei noch erwähnt, dass der bärtige Heilige in der ganzen coemeterialen Malerei die einzige Figur ist, welche den Redegestus mit der linken Hand macht.

24. Linkes Bogenfeld des Arkosols des Togatus in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 200, 2.[2]

Bei Daniel sind die Arme und der Kopf stark verzeichnet. Die Löwen fielen besser aus; beide erheben drohend eine Vordertatze und schauen zum Propheten empor. Die von Bosio veröffentlichte Kopie wurde von Toccafondo mit der gewohnten Willkür angefertigt und von dem Kupferstecher dahin umgeändert, dass Daniel einen flatternden Streifen erhielt, der seine Blösse verdeckt. Garrucci's Kopie ist nicht viel getreuer; besonders ungenau sind die Löwen mit ihrer schuppenförmigen Mähne.

25. Grab der Grata in der Katakombe der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 62, 1.

Das ungewöhnlich roh gemalte Löwenpaar stürzt sich mit aufgerissenem Rachen auf Daniel, dessen Kopf, Schultern und Brust zerstört sind. Auf der Zeichnung, welche Garrucci[3] veröffentlicht hat, sind die fehlenden Theile ergänzt. Die Beschädigung muss bei oder nach der Aufbrechung des Grabes erfolgt sein; denn schon die Skizze d'Agincourts[4] weist die Lücke auf, während auf dem karrikaturhaften Holzschnitt des Marangoni, welcher das Grab entdeckt hat, die Figur noch intakt ist.[5] Am meisten nähert sich dem Original die Kopie Perrets,[6] aber nur für die Umrisse der Figuren; die Farben sind, wie fast immer, so auch hier möglichst willkürlich.

26. Grab mit der Darstellung der Epiphanie in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 212.

Daniel trägt auf der Kopie Garrucci's eine schmale Kopfbinde, die in dem Text mit Nachdruck als «sudario o fascia» hervorgehoben wird,[7] auf dem Original aber gar nicht existirt; sein Oberkörper ist für die langen Beine etwas zu kurz. Die Löwen haben fast heraldische Gesichter; sie sitzen und schauen aus dem Bilde heraus.

27. Grab der Einführungscene unweit des ersten Absatzes der Haupttreppe in S. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 219, 2. Unedirt.

[1] Siehe Kap. XIX, § 108.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 263; Aringhi, *R. S.*, I, S. 571; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 75; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 32, 2.

[3] *Storia*, II, Taf. 69, 2.

[4] *Storia*, VI, Taf. XI, 6.

[5] *Acta S. Victorini*, S. 86.

[6] *Catacombes*, III, Taf. VII.

[7] *Storia*, II, Taf. 73, 2, S. 79 f.

Die Gruppe ist mit grosser Hast und ganz in einem rothen Ocker ausgeführt. Die Haltung der Löwen entspricht derjenigen auf dem vorhergehenden Fresko.

28. Lunette des linken Arkosols der Kammer IV in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 230, 1.[1]

Die Malerei wurde in dem unteren Theile schon in alter Zeit durch ein Grab beschädigt. In diesem Zustande fand sie Bosio und liess sie von Avanzini abzeichnen; heute sieht man nur den hoch aufgerichteten Schweif und die Rückenlinie des linken Löwen, welcher ähnlich wie auf dem vorhergehenden Bilde dargestellt war. Avanzini hat also die Gruppe ganz ungenau wiedergegeben; völlig unbegreiflich ist es, wie er den gewundenen Zweig in seine Kopie aufnehmen konnte.

29. Bogenmitte des ersten Arkosols der Magier mit dem Stern im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 2.

Die Gruppe ist sehr roh ausgeführt und dazu noch ganz durch die Feuchtigkeit geschwärzt. Daniel, dessen Beine im Verhältniss zum Oberkörper viel zu kurz sind, hat einen breiten Lendenschurz, welcher auf Garrucci's Kopie fehlt.[2] Die unförmlichen Löwen sitzen und schauen auf Daniel zurück.

30. Bogenmitte des zweiten Arkosols der Magier mit dem Stern in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Von dem gleichen Maler und ähnlich wie 29; es fehlt nur der Lendenschurz, und dann ist alles viel schlechter erhalten.

31. Linkes Bogenfeld eines Arkosols im Hypogäum der Thekla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 234, 2. Unedirt.

Auch dieses Fresko ist flüchtig gemalt. Bloss Daniel hat sich leidlich erhalten; die Löwen sind stark verblasst und zum Theil mit dem Stuck zerstört.

32. Eingangswand der Kammer in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 234, 3. Unedirt.

Von der Gruppe ist nur Daniel zu sehen; die Löwen, welche in Anbetracht des schmalen Feldes sehr klein gewesen sein müssen, sind vollständig verschwunden; vielleicht glichen sie denen des vorhergehenden Bildes, da beide Darstellungen auf dieselbe Malerfamilie zurückzuführen sind.

33. Linkes Bogenfeld des Arkosols des Gerichtes in Sant'Ermete. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 240, 2.[3]

Das Bild ist auf einem rothen Grunde gemalt. Die Löwen haben sich Daniel genähert und stehen mit aufgesperrtem Rachen da.

34. Lunette des Arkosols des Besessenen in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 246.[4]

[1] Bosio, *R. S.*, S. 259; Aringhi, *R. S.*, I, S. 567; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 73; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 31, 2.

[2] *Storia*, II, Taf. 67, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 565; Aringhi, *R. S.*, II, S. 329; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 186; Garrucci, *Storia*, 2, Taf. 83, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 567; Aringhi, *R. S.*, II, S. 331; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 187; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 83, 2.

Der Löwe zur Linken ist fast ganz verblichen, der andere gleicht 27. Letzteren verwandelte Avanzini in einen Drachenkopf, der aus dem Wasser herausragt. Auf diese Weise gestaltete sich das Bild des Daniel zu einer in der Katakombenmalerei ganz ungewohnten Darstellungsform des Jonas.

35. Lichtschacht des cubiculum XIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 232, 1.[1]

Hier steht Daniel, ähnlich wie in 7, in einer stark verzeichneten Grube, aus welcher Avanzini auf seiner Kopie eine Art Sopha gemacht hat; er ist jedoch fast in der ganzen Figur sichtbar.[2] Die Löwen befinden sich ebenfalls in der Grube; sie schauen zu Daniel empor. Da das Bild in dem Luminar gemalt ist, so wurde es durch das Herabrinnen des Wassers dermassen von einer schmutzigen Kalkablagerung überzogen, dass man bis vor kurzem die Figuren nur mit Mühe unterscheiden konnte. Ich habe es, so gut es ging, mit Säuren gereinigt. Der untere Theil, wo die Ablagerungen am stärksten waren, bot indess einen so grossen Widerstand, dass ich auf eine vollständige Reinigung verzichten musste. Am deutlichsten sieht man Daniel, welcher sehr verzeichnet ist. Der Maler hatte sich ihn in meergrünen Umrissen entworfen, von denen einer (unter dem rechten Arme) sichtbar geblieben ist, weil er bei der Ausführung des Bildes von der Farbe nicht verdeckt wurde.

36. Lunette eines Arkosols in dem Hypogäum bei der Grabstätte der Scipionen. 4. Jht. Verschollen.[3]

Wenn wir der alten Skizze, die von diesem Fresko existirt, trauen dürfen, so stand Daniel, wie in 1, auf einer kleinen Erhöhung. Die Löwen sassen und erhoben je eine Vordertatze.

37-39. Von den drei zerstörten Darstellungen Daniels, die im coemeterium Jordanorum gemalt waren, besitzen wir Kopien, welche von dem ersten Zeichner Ciacconio's angefertigt wurden.[4] Nach diesen hätten die Originale eine grosse Ähnlichkeit mit Taf. 103, 1 und dürften alle aus dem 4. Jahrhundert stammen. Auf den gedruckten Kopien erhielt Daniel den Gewandstreifen und wurden an der Gruppe solche Veränderungen vorgenommen, dass zwei[5] sich unter n. 19 einreihen lassen und die dritte[6] eine Mischform von 19 und 20 bietet.

Zum Schluss erwähne ich ein Fresko, dessen Deutung als einer Danielgruppe ich nicht ganz sicher verbürgen kann. Es ist in dem rechten Bogenfelde eines Arkosols des noch unerforschten, anonymen Hypogäums bei San Callisto gemalt. Der in und um das Arkosol aufgehäufte Schutt reicht so hoch hinauf, dass man sich auf den Boden legen muss, um das Bild unter einem falschen Sehwinkel betrachten zu können. Die

[1] Bosio, *R. S.*, S. 383; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 122; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 53, 1.

[2] Vgl. dazu Garrucci, *Storia*, V Taf. 365, 2.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1886, Taf. III, 2.

[4] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. II, 1 und 2; III, 2.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 517 und 527; Aringhi, *R. S.*, II, S. 271 und 281; Bottari, *R. S.*, III, Taff. 165 und 170; Garrucci, *Storia*, II, Taff. 70, 1 und 72, 1.

[6] Bosio, *R. S.*, S. 521; Aringhi, *R. S.*, II, S. 275; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 167; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 1.

Löwen sind stark mit Flecken überzogen; namentlich der zur Linken Daniels gemalte bedarf einer gründlichen Reinigung; so viel ich erkennen konnte, erinnern sie in ihrer Haltung an diejenigen der Taf. 89, 1. Daniel hat nur die rechte Hand zum Gebet erhoben und die Linke herabgelassen. Dieser Gebetsgestus ist in der Malerei der Katakomben sonst nirgends anzutreffen; wir finden ihn bloss auf einigen seltenen Sarkophagskulpturen.[1] Schon aus diesem Grunde hätte ich von dem Fresko gern eine Kopie gebracht, musste aber wegen der ungewöhnlich grossen Schwierigkeiten, mit denen der Besuch dieser Katakombe vor der Hand verbunden ist, darauf verzichten.

§ 98. Noe in der Arche.

Die Arche Noes behauptete in der alten Symbolik einen hervorragenden Platz. Wie oben S. 262 bemerkt wurde, brachte sie schon der hl. Petrus mit der Taufe in Verbindung. Allgemein galt sie ferner als das Symbol der Kirche, ausserhalb welcher kein Heil zu erwarten sei. In der Grabsymbolik hatte Noe nur Eine Bedeutung und zwar die gleiche wie Daniel: er versinnbildete die Seele des Verstorbenen, welche Gott in den ewigen Frieden aufnehmen, vor dem ewigen Tode bewahren sollte, wie er Noe aus der Sündfluth gerettet hat. Diese Symbolik erklärt, warum auf dem Sarkophage, in welchem laut Inschrift eine IVLIANE bestattet war, in der Arche nicht ein Mann, sondern eine verhüllte Frau, die Verstorbene, dargestellt ist;[2] sie gibt auch den Grund an, warum auf einem Fresko, die Richtigkeit der Kopie vorausgesetzt, Noe in einer Arche von der Form eines mit Löwenköpfen verzierten Sarkophages steht.

Von den zweiunddreissig Malereien, welche Noe vorführen, sind heute vier verschollen oder zerstört; die übrigen sind mehr oder minder gut erhalten. Eine stammt aus dem 1., eine aus dem 2., sechs aus dem 3. und der Rest aus dem 4. Jahrhundert. Die gewöhnlichere Form der Darstellung zeigt Noe als Orans in der Arche und über ihm die Taube mit dem Ölzweig; nur auf sieben Gemälden streckt der Patriarch seine Arme nach der Taube aus, welche ihm den Ölzweig, das Symbol des ewigen Friedens, bringt. Die Arche ist bald mit, bald ohne Deckel gemalt und schwimmt meistens auf etwas Wasser; seltener steht sie auf trockenem Boden, wo sie als gelandet gedacht ist. Die symbolische Bedeutung des Noe brachte es mit sich, dass er stets bartlos geschildert wurde; seit dem 3. Jahrhundert trägt er die ungegürtete Ärmeltunika, seltener die Dalmatik.

1. Linke Wand der Gallerie der Flavier. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 1. Jhts.[3]

[1] Garrucci, *Storia*, V, Taff. 296, 2; 358, 2; 370, 3; 371, 1, 2; 377, 2.

[2] Garrucci, *Storia*, V, Taf. 301, 2.

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 19, 3.

Das älteste Bild Noes ist leider nur fragmentarisch auf uns gekommen; es wurde durch einen späteren loculus dermassen beschädigt, dass nur der obere Theil des Deckels der Arche und die Taube, welche in dem Schnabel den Ölzweig trug, übrig blieb. Wie auf dem in 2 zu besprechenden Fresko, ist die Taube auch hier unverhältnissmässig gross gerathen.

2. Rechte Wand der cappella greca. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts. Taf. 16.

Von diesem, bis auf die Taube vorzüglich erhaltenen Bilde habe ich bereits anderswo[1] eine photographische Wiedergabe veröffentlicht; heute bringe ich von ihm, um es in seiner Farbenfrische zu zeigen, eine kolorirte Kopie. Es ist eine von den wenigen Darstellungen, die auf einem rothen Untergrunde gemalt sind. Noe trägt die ärmellose Tunika, welche auf ein hohes Alter hinweist, wie sein volles, rundes Gesicht eine Reminiscenz an die Flavier bietet. Rechts in der Höhe kommt eine weisse Taube, mit dem Ölzweig im Schnabel, herangeflogen; sie ist so gross, dass ihre Flügelweite die halbe Höhe Noes überragt. Die Arche steht auf festem Boden; sie hat weder Füsse noch Deckel.

3. Bogenmitte des Hauptarkosols der Kammer III in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 56.[2]

Noe ist mit einer discincta angusticlavia bekleidet, deren Ärmel nur wenig über die Ellenbogen reichen und vorn mit zwei Besätzen verziert sind. Um dem Kopf der Figur frei zu lassen, gab der Maler dem Deckel die ausgezackte, fast segelförmige Form.[3] Links in der Höhe ist eine gut gelungene Taube mit dem Ölzweig im Schnabel gemalt. Die etwas verzeichnete rechte Hand Noes macht auf den veröffentlichten Kopien den Redegestus, der hier etwas ganz Ungehöriges wäre. Trotzdem wusste ihn Garrucci zu begründen und sogar der Form des Deckels eine symbolische Bedeutung abzugewinnen.[4] Die Arche schwimmt auf Wasser.

4. Frontwand des Arkosols der cripta della Madonna in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 60. Unedirt.

Die auf Wasser schwimmende Arche ist, wie auf acht andern Bildern derselben Katakombe, ohne Deckel. Noe hat eine ähnliche discincta wie in 3, aber mit engeren und bis zur Handwurzel reichenden Ärmeln. Die Taube bringt den Ölzweig in den Krallen; sie ist zum Theil unter einem schwarzen Flecken verborgen. Im Übrigen ist das Fresko tadellos erhalten.

5. Decke der Kammer 53 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 67.[5]

Auf diesem Bilde wurde die Taube aus Rücksichten der Symmetrie verdoppelt, welche Eigenthümlichkeit wir nur bei einer Künstlerklasse, die in der Nekropole der

[1] Wilpert, *Fractio*, Taf. VIII.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 243; Aringhi, *R. S.*, I, S. 551; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 65; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 27.

[3] Analoges geschah auf dem Bilde der Taf. 193.

[4] Garrucci, *Storia*, II, S. 31.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 343; Aringhi, *R. S.*, II, S. 71; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 103; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 44.

hll. Petrus und Marcellinus von der Mitte des 3. bis in das 4. Jahrhundert hinein thätig war, antreffen. Die deckellose Arche ist unten etwas verwischt, so dass man nicht erkennen kann, ob sie im Wasser ist oder auf trockener Erde steht. Noe trägt eine Tunika, welche die gleiche Verzierung wie in 4. hat.

6. Decke der Kammer III in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 73.[1]

Hier haben wir das älteste von den bisher bekannten Fresken, welche Noe nicht als Orans schildern, sondern wie er die Hände nach dem von der Taube gebrachten Ölzweig ausstreckt. Der Deckel der stark verzeichneten Arche droht dabei auf ihn zu fallen. Avanzini glaubte auf seiner Kopie das Original etwas verbessern zu sollen. Die Farben sind besonders in der oberen Hälfte sehr verblasst.

7. Frontwand des Arkosols der Kammer in dem Hypogäum der Nunziatella. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 77, 1. Unedirt.

Noe in der gleichen Haltung wie in 6. Auch hier war die Arche nur summarisch durch die Vorderseite und den Deckel angedeutet. Das Bild ist zur Hälfte mit dem Stuck zerstört und im Übrigen ganz mit Flecken überzogen.

8. Eingangswand der Kammer des Orpheus in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 98. Unedirt.

Wie 5. Die Arche hat die Form einer deckellosen Truhe mit vier Füssen; sie steht auf trockener Erde. Das Fresko ist in seiner ursprünglichen Farbenfrische erhalten.

9. Decke des cubiculum XII in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 104.[2]

Noe trägt eine Dalmatik; sonst gleicht die Darstellung der vorhergehenden, ist aber ganz mit Flecken überzogen.

10. Wand einer tiefen Gräbernische neben der Kammer 33 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 77, 3. Unedirt.

Noe ist ebenfalls mit einer Dalmatik bekleidet; seine Figur wurde durch einen Schlag mit der Hacke auf der Brust verunstaltet. Die Arche steht auf trockenem Boden; über dem hohen Deckel schwebt die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel.

11. Lunette der Hinterwand der Kammer 33 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Unedirt.

Das Fresko war so von der Feuchtigkeit geschwärzt, dass man auch nicht eine einzige Farbe erkennen konnte. Nach vielen Waschungen kamen die Umrisse der Gruppe, welche sehr verblasst ist, zum Vorschein. So viel sich aus den Resten ersehen lässt, hatte die Darstellung eine grosse Ähnlichkeit mit 9.

12. Eingangswand des cubiculum 37 A in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jsts. Taf. 129, 2. Unedirt.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 339; Aringhi, *R. S.*, II, S. 67; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 101; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 43, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 377; Aringhi, *R. S.*, II, S. 105; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 120; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 52, 1.

Wie das Bild aus der Kammer XII, (n. 9), mit dem kleinen Unterschiede, dass die Arche hier einen Deckel hat.

13. Decke der Kammer 10 in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 146. Unedirt.

Wie 5, aber fast ganz verblasst und nur mit einer Taube.

14. Bogenmitte des linken Arkosols der Kammer I im coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[1]

Die Darstellung weicht insofern von den übrigen ab, als die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel sich auf die ausgestreckten Hände Noes niedergelassen hat. So bringt sie wenigstens die Kopie Avanzini's. Das Original ist gegenwärtig dermassen verblasst und geschwärzt, dass man unmöglich bestimmen kann, ob Avanzini geirrt hat oder nicht. Die Kopie gehört zu denjenigen, welche d'Agincourt zu seinen Fälschungen benutzt hat.[2]

15. Decke des cubiculum XI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 71, 2.[3]

Die Decke dieser Kammer war zur Zeit Bosio's zwar noch erhalten, muss aber schon damals sehr fleckig gewesen sein; denn bei dem Kopiren ihrer Malereien liess sich Avanzini einen seiner sonderbarsten Irrthümer zu Schulden kommen, indem er den sitzenden Dulder Job in eine Brodvermehrung verwandelt hat. Eben so ungetreu ist auch seine Kopie des Noebildes: der Patriarch wendet auf ihr dem Beschauer zu zwei Drittel den Rücken und sitzt in einer deckellosen Arche, welche von einem Nachen getragen wird! Auf dem Original wird Noe ähnlich wie auf den nicht weit von dieser Kammer entfernten Fresken, die wir auf Taff. 77, 3, und 104 bieten, dargestellt gewesen sein.

16. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Krypta des weidenden Hirten im coemeterium maius. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 172, 1.[4]

Noe, als Orans, trägt eine mit dem Lorum verzierte Ärmeltunika. Rechts oben schwebt die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel. Auf Perrets Kopie, der einzigen, welche von dem Bilde angefertigt wurde, fehlt die Taube und ist die Ärmeltunika in ein Kolobium verwandelt.

17. Decke der Kammer II in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 196.[5]

Noe, nach rechts gewendet, streckt die Hände der Taube entgegen, welche ihm dem Ölzweig in den Krallen bringt. Avanzini gab ihm auf seiner Kopie fälschlich den Bart.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 449, Aringhi, *R. S.*, II, S. 187, Bottari, *R. S.*, III, Taf. 142; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 62, 1,

[2] Wilpert, *Kritik einiger «unedirter» Katakombengemälde S. d'Agincourt*, in *Röm. Quartalschr.*, 1890, Taff. XI-XII, S. 337.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 273; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1.

[4] Perret, *Catacombes*, II, Taf. LIII.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 231; Aringhi, *R. S.*, I, S. 539; Bottari, II, Taf. 59; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 24.

18. Decke der Kammer IV in coemeterium maius. Eine Stukl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 77, 2.[1]

Aus dieser Gruppe, die schon Bosio zur Hälfte mit dem Stuck zerstört fand, machte Avanzini die rechte Seite einer nackten männlichen Figur, welche auf einen verdorrten Baum zeigt. Daher haben alte wie moderne Interpreten die Darstellung auf Jonas bezogen. Auf dem jetzt sehr verblichenen Original sieht man die rechte Hälfte des in einer deckellosen Arche als Orans stehenden Noe, dem die Taube den Ölzweig im Schnabel bringt.

19. Bogenmitte des Arkosols gegenüber der Krypta der Gaudentia in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 187, 2. Unedirt.

Die von den Fluthen getragene deckellose Arche zeigt den Versuch einer perspektivischen Behandlung. Über Noe, dessen Gestalt muthwilliger Weise an den Händen und im Gesicht angeraucht wurde, schweben zwei Tauben mit dem Ölzweig.

20. Bogenmitte des Arkosols der Kammer des Weinwunders in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 186, 1. Unedirt.

Wie 19 und von einem Maler aus derselben Künstlerfamilie, aber nur mit einer Taube, welche rechts über Noe schwebt.

21. Decke des cubiculum VI (der Böttcher) in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 203.[2]

Ein späteres Grab zerstörte die untere Hälfte des Freskos. Noe hat eine Tunika mit sehr kurzen Ärmeln, welche Avanzini in lange verwandelt hat.

22. Grab mit der Darstellung der Epiphanie in der Katakombe der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 212.[3]

Hier hat die Arche deutlicher als in allen andern Darstellungen die Form einer mit vier niedrigen Füssen, mit Deckel und Schloss versehenen Truhe. Noe trägt die mit dem Klavus verzierte Ärmeltunika.

23. Frontwand des rechten Arkosols der Kammer IV in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 230, 1.[4]

Avanzini's Kopie, welche ziemlich getreu ist, gibt das Bild vollständiger, als wie wir es heute sehen: es fehlt jetzt die Taube, die links in der Höhe, wo der Stuck noch erhalten ist, gemalt war; ganz verblichen ist sodann auch das Wasser, welches die Arche trug.

24. Frontwand des Arkosols des Noe unweit der Kammer VI in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 227. Unedirt.

Die von mir gereinigte Gruppe bietet sich zu drei Viertel von der Seite und ist

[1] Bosio, *R. S.*, S. 467; Aringhi, *R. S.*, II, S. 205; Bottari, *R. S.*, Taf. 151; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 65.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 555; Aringhi, *R. S.*, II, S. 315; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 183; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 78, 2.

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 2. Auf dieser Kopie fehlt das Wasser.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 257; Aringhi, *R. S.*, I, S. 565; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 72; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 31, 1.

trotz der späten Zeit, der sie angehört, eine der besten in der ganzen Serie. Besonders gut ist in der Haltung Noes, welcher hastig seine Hände nach dem Ölzweig ausstreckt, die freudige Erregung über das Eintreffen der Taube mit dem Ölzweig zum Ausdruck gebracht.

25. Rechtes Bogenfeld des ersten Arkosols der Magier mit dem Stern in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 2.[1]

Die Gruppe ist von zwei ellipsenartig eingebogenen Borten eingefasst; in dem Felde zur Linken fliegt die Taube mit einem unförmlich dicken Ast in den Krallen. Aus diesem Ast machte der Kopist Garrucci's die untere Hälfte mit dem linken Arm einer mit Talartunika und Pallium bekleideten Figur. Zu seiner Entschuldigung sei gesagt, dass das Fresko sehr verblasst und verwischt ist.

26. Linkes Bogenfeld des zweiten Arkosols der Magier mit dem Stern in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Wie 25 und von gleich schlechter Erhaltung.

27. Eingangswand der Kammer am Fusse der Treppe in Ponziano. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 173, 3. Unedirt.

Das Fresko ist stellenweise mit dem Stuck zerstört; was sich erhalten hat, ist sehr frisch in der Farbe. Die truhenförmige Arche steht im Wasser, welches hier sehr verschwenderisch angedeutet wurde; sie hat auf der Vorderseite zwei Kreisornamente.

28. Bogenmitte des Arkosols der Kammer XIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 186, 2.[2]

Obwohl die Kammer seit Bosio's Zeit stets offen geblieben ist, hat das Bild, wie meine Kopie zeigt, seine ursprüngliche Farbenfrische bewahrt. Daher sind auch die veröffentlichten Kopien weniger ungenau als sonst. Noe hat eine Ärmeltunika, welche mit dem Lorum und am unteren Saume mit zwei runden Segmenten verziert ist. Die Taube bringt ihm zwei Ölzweige, einen im Schnabel und einen in den Krallen.

29. Lunette eines Arkosols des «sacellum primum» in der zerstörten Katakombe der Jordani. 4. Jht.[3]

Wie 17, nur in umgekehrter Richtung.

30. Aus dem «sacellum sextum» derselben Katakombe. 4. Jht.[4]

Wie 29.

31. Rechtes Bogenfeld eines Arkosols der Katakombe der Novella. 4. Jht. Verschollen.[5]

Die Arche hat die Form eines abgekürzten Sarkophages, welcher mit drei Löwenköpfen verziert ist. In meiner Schrift über die *Alten Kopien* (S. 22) wurde, wie mir

[1] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 381; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, Taf. 123; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 53, 2.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. II, 1 (Bosio, *R. S.*, S. 517; Aringhi, *R. S.*, II, S. 271; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 165; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 1).

[4] Wilpert, a. a. O., Taf. IV, 1 (Bosio, *R. S.*, S. 529; Aringhi, *R. S.*, II, S. 283; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 171; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 2).

[5] Bosio, *R. S.*, S. 531; Aringhi, *R. S.*, II, S. 285; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 172; Garrucci, *R. S.*, II, Taf. 72, 3.

jetzt scheint, die Möglichkeit eines solchen Ornamentes etwas zu entschieden in Abrede gestellt. Nachdem wir gesehen haben, dass Daniel zweimal in einem Grabe abgebildet ist, steht nichts im Wege, sich ein Bild zu denken, auf dem Noe in einer Arche von der Form eines Sarkophages steht. Freilich wird dadurch die Möglichkeit des Irrthums von Seiten des Kopisten Bosio's nicht ganz beseitigt.

32. Lunette eines Arkosols der Kammer des Hypogäums unweit der Scipionengräber. 4. Jht. Verschollen.[1]

Wie 12, aber nur mit Einer Taube, links in der Höhe.

§ 99. Das Opfer Abrahams.

Seitdem der hl. Paulus im Briefe an die Galater (3, 16) Isaak als das Vorbild Christi hingestellt hat, spielte der Patriarch in der alten Symbolik eine hervorragende Rolle: in seinem Opfer sahen die meisten Kirchenschriftsteller, und zwar von dem hl. Klemens R. an, das Symbol des Kreuzesopfers auf Kalvaria. Aus den zahlreichen Texten, die wir als bekannt voraussetzen dürfen,[2] erhellt zur Genüge, dass diese Symbolik, welche sich in der Kirche durch alle Zeiten erhalten hat, nicht bloss einzelnen Gelehrten verständlich, sondern ein Gemeingut des christlichen Volkes war. Als Vorbild der Passion fanden wir das Opfer Abrahams in der cappella greca neben der Brodbrechung und in der Sakramentskapelle A 3 neben den beiden symbolisch-eucharistischen Darstellungen der Konsekration und Kommunion;[3] in dem gleichen Sinne wird es uns am Grabe der hll. Markus und Marcellianus begegnen. Diese drei Fälle sind indess für die coemeteriale Symbolik als Ausnahmefälle zu betrachten; die Hauptbedeutung der Opferscene war die einer Erweisung des göttlichen Beistandes: hiernach versinnbildete Isaak den durch die Macht Gottes von dem ewigen Tode geretteten Verstorbenen. Diese streng sepulkrale Bedeutung ist durch zwei Fresken aus dem 4. Jahrhundert klar bezeugt, denn auf ihnen erscheint über der Opferscene die Taube, welche Isaak, d. i. dem Verstorbenen, den Ölzweig des ewigen Friedens bringt.[4] Die Kommendatio kleidet die Symbolik in die Bitte: « Befreie, o Herr, die Seele deines Knechtes, wie du Isaak vor der Opferung bewahrt und aus der Hand seines Vaters befreit hast ».

Die Scene der Opferung kam in den Katakomben zweiundzwanzig Mal zur Darstellung; zwei Gemälde stammen aus dem 2., fünf aus dem 3. und die übrigen aus dem 4. Jahrhundert. Von diesen letzteren sind zwei verschollen oder zerstört; drei, die bisher als Opferscenen erklärt wurden, haben wir aus der Liste zu streichen,

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1886, Taf. III, 3 (nach meiner Zeichnung).

[2] Vgl. *Fractio*, S. 72 und meinen Aufsatz: *Das Opfer Abrahams*, in *Röm. Quartalschr.*, 1887, S. 153 ff.

[3] Vgl. oben S. 287 u. 290.

[4] Taf. 201, 1 u. 3.

da sie nicht das Opfer Abrahams, sondern das eine einen Krieger,[1] das andere Christus zwischen den eucharistischen Gestalten, das dritte die Taufe Christi zeigt.[2] Für die chronologische Bestimmung der Malereien ist zu beachten, dass seit dem 4. Jahrhundert bisweilen die Hand Gottes in die Komposition aufgenommen wurde.[3]

1. Front über dem Bogen der linken Nische der cappella greca in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts.[4]

Abraham mit reichem Bart- und Haupthaar, hat hier, wie auf den meisten andern Malereien, die Gewandung der heiligen Gestalten; er hält in der erhobenen Rechten das Messer und berührt mit der Linken den Kopf des Isaak, der neben ihm, allem Anscheine nach, knieend abgebildet war; links von ihm steht auf einer Basis der Widder, rechts der Altar. Den Abschluss bildet auf beiden Seiten ein steil abfallender mit Bäumen bepflanzter Bergrücken.

2. Hinterwand der Sakramentskapelle A 3 in San Callisto. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 41, 2.[5]

Abraham und Isaak, in der losen und mit kurzen Ärmeln versehenen Tunika gekleidet, stehen als Oranten neben dem Widder und dem Holzbündel, durch welche das Bild als eine Darstellung der Opferscene gekennzeichnet ist. Der zwischen dem Widder und dem Bündel sichtbare Ölbaum dürfte von dem Maler wohl nur zu einer grösseren Ausfüllung des Raumes hinzugefügt worden sein.[6]

3. Decke des cubiculum III in Santi Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 73.[7]

Abraham hält in der erhobenen Rechten das Messer und zieht mit der Linken das Pallium herauf. Neben ihm steht der Altar, auf welchen Isaak, mit dem Holzbündel beladen, in Eile zuschreitet. Vom Widder ist nichts zu sehen; vielleicht ist er unter den dunklen Flecken, die das Bild überzogen haben, verborgen. Avanzini verwandelte einen der Flecken in die aus Wolken ragende Hand Gottes und führte dadurch ein auf das 4. Jahrundert hinweisendes Element in die Kopie ein.

4. Linke Wand in der Kapelle der Einkleidung in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 78, 2.[8]

Ein späteres Grab zerstörte den unteren Theil der schönen Komposition. Abraham, ein ehrwürdiger Greis mit Vollbart und starkem, in die Stirn gekämmtem Haar, nimmt die Mitte ein. Er zieht mit der Linken das Pallium herauf und zeigt mit der Rechten auf das Feuer, welches links von ihm auf dem Altare brennt. Sein Blick ist, wie fragend, nach oben gerichtet. Von der rechten Seite nähert sich Isaak, ge-

[1] Taf. 145, 1. Vgl. meine *Alte Kopien*, Taf. XXIV, 2 und 3.
[2] Siehe oben S. 306 u. 259.
[3] Über die formale Bildung der Komposition vgl. oben S. 44 f.
[4] Wilpert, *Fractio*, Taf. X.
[5] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 7, 4.
[6] Ähnlich beim Quellwunder der Taf. 13.
[7] Bosio, *R. S.*, S. 339; Aringhi, *R. S.*, II, S. 67; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 101; Garrucci, *Storia*, 43, 1.
[8] Bosio, *R. S.*, S. 551; Aringhi, *R. S.*, II, S. 311; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 181; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 77, 2.

beugt unter der Last des Holzbündels, welches er auf dem Rücken trägt. Von dem Widder, der neben dem Altare stand, hat sich nur ein gekrümmtes Horn erhalten, welches auf den veröffentlichten Kopien fehlt; hinter dem Widder ist mit einigen Strichen dürftig ein Strauch angedeutet.

5. Lunette über den Gräbern der Hinterwand des cubiculum VIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 108, 1.[1]

Abraham, mit der losen Ärmeltunika bekleidet, hält in der Rechten das gezückte Opfermesser und führt mit der Linken Isaak bei der Hand. Letzterer ist in der gleichen Gewandung und stehend abgebildet, während er auf der ganz ungetreuen Kopie Avanzini's nackt ist und auf beiden Knieen kniet. Links von Abraham ist der Altar mit dem Widder gemalt. Die nur lose an dem Grunde haftenden Farben des ungewöhnlich rohen Bildes sind jetzt stellenweise verwischt; namentlich Isaak bildet einen unförmlichen Farbenfleck. Als ich meine Aufzeichnungen machte, waren die Umrisse desselben noch leidlich gut zu unterscheiden. Die Beschädigung muss also bei oder nach der Entfernung des Schuttes aus der Kammer erfolgt sein.

6. Eingangswand der Kammer 33 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 105, 2. Unedirt.

Das Bild stammt, wie die Reste ausweisen, von demselben Maler, wie dasjenige der Kammer 37 A (n. 8), sodass wir mit dessen Hilfe das Fehlende ergänzen können. Die Gestalt Abrahams wurde bei der gewaltsamen Entfernung der Thürpfosten zerstört; das Übrige hat sich erhalten, ist aber zum Theil von einem dunklen Fleck überzogen.

7. Decke der Kammer der Fische in Sant'Ermete. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 114.[2]

Abraham, mit einer bläulichen discincta bekleidet, hat die Linke herabgelassen und hält in der unter einer schmutzigen Kruste verborgenen Rechten das Messer; neben ihm trägt Isaak einige Holzscheite auf dem Rücken. Rechts zuäusserst steht der Widder, links der Altar mit etwas Feuer.

8. Eingangswand des cubiculum 37 A in Santi Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 129, 1. Unedirt.

Abraham wie in 3. Neben ihm steht Isaak, gesenkten Hauptes und mit auf dem Rücken gebundenen Händen. Etwas mehr im Hintergrunde erscheint der Altar und zuletzt der Widder, welcher auf Isaak zurückschaut.

9. Frontwand des rechten Arkosols in der Kammer 10 der Domitillakatakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 139, 1. Unedirt.

Von diesem Fresko ist nur der obere Theil erhalten. Abraham steht rechts, Isaak links, und zwischen beiden sieht man in der Höhe die Hand Gottes, welche die Dar-

[1] Bosio, *R. S.*, S. 359; Aringhi, *R. S.*, II, S. 87; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 111; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 48, 1.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1894, Taff. V-VI (nach meiner Zeichnung).

stellung als eine Opferscene bestimmt. Vom Widder und Altar lassen sich keine Spuren mehr entdecken.

10. Linkes Bogenfeld des Arkosols des Guten Hirten unweit der Krypta des Wagenlenkers in der Katakombe der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 146, 2.[1]

Abraham, auf ein rundes Piedistal gestellt, hat die Arme zum Gebete ausgebreitet; links von ihm stand der Widder, rechts Isaak, welcher ebenfalls als Orans aufgefasst war. Die Darstellung erinnert somit an diejenige der Sakramentskapelle A 3, wo Abraham und Isaak in der gleichen Haltung auftreten; sie hat besonders für die Gewandung einen grossen Werth, weil sie die einzige ist, welche die mit dem Klavus verzierte Paenula bietet.[2] Leider wurden Isaak und der Widder vor langer Zeit, wahrscheinlich von Filippo Ludovici, von der Wand abgelöst und gingen zu Grunde.

Fig. 30

11. Linkes Bogenfeld eines Arkosols der Katakombe des Thrason. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 164, 2. Fig. 30. Unedirt.

Abraham hielt in der jetzt verblassten Rechten das Opfermesser und führte Isaak an der Hand. Letzterer trägt ein Holzbündel auf der Schulter. Links zuäusserst steht der Altar, hinter welchem in der Höhe noch deutliche Spuren des Widders zu sehen sind.

D'Agincourt[3] verwandelte die Darstellung in ein Schutzengelbild (Fig. 30) in dem er den Altar ausliess, Abraham mit Flügeln versah und Isaak, statt der Holzscheite, Palmen in die Hand gab. Daher durfte das Bild in der Überschrift von mir als unedirt bezeichnet werden.

12. Lunette des rechten Arkosols der Kammer gegenüber der Krypta des Weinwunders in Santi Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 188, 1. Unedirt.

Die Komposition ist sehr lebendig gehalten, aber mit grosser Flüchtigkeit ausgeführt. Abraham, nothdürftig in das blosse Pallium gehüllt, stemmt das linke Knie gegen Isaak und hält diesen mit der Linken bei den Haaren; er ist im Begriff, mit dem gezückten Messer das Opfer zu vollziehen. Bei der heftigen Bewegung ist ihm das Pallium aus der gewohnten Lage gekommen und lässt einen grossen Theil des Körpers unbedeckt. Isaak, der ganz unbekleidet ist, hat die Hände auf den Rücken gebunden und kniet auf dem linken Knie. Rechts zuäusserst sieht man den Altar, links den Widder.

13. Decke des cubiculum II in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 196.[4]

[1] Bosio, *R. S.*, S. 503; Aringhi, *R. S.*, II, S. 257; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 162; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 69, 3.

[2] Siehe oben S. 79.

[3] *Storia*, VI, Taf. VII, 3.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 231; Aringhi, *R. S.*, I, S. 539; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 59; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 24.

Das Bild erinnert in der ausdrucksvollen Haltung Abrahams an das vorhergehende; nur ist hier die Darstellung bedeutend ruhiger. Isaak kniet auf dem rechten Knie und hat seine Arme zum Gebete ausgebreitet; seine dunkelgrüne Tunika ist mit dem Lorum und zwei Segmenten an dem unteren Saume verziert. Abraham hat die Tracht der heiligen Gestalten, die von Avanzini in eine mit einer breiten Schärpe gegürtete Talartunika verwandelt wurde. Links von ihm stehen der Widder und ein zweistöckiger Altar; über ihm schwebt die Hand Gottes.

14-15. Zwei Gräber mit dem Opfer Abrahams in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 201, 1 u. 3.[1]

Beide Darstellungen sind unmittelbar neben einander gemalt und stammen von derselben Hand; sie sind durch spätere loculi beschädigt und obendrein noch sehr verblichen. Abraham ist beidemale mit Vollbart und starkem Kopfhaar geschildert; auf dem weniger beschädigten Bilde zückt er das Messer, um Isaak zu opfern, der neben ihm kniet; auf dem andern fehlt Isaak, und seine Stelle vertritt der zur Hand Gottes emporschauende Widder. Wir haben also nicht zwei Darstellungen des gleichen Opfers, sondern der beiden Hauptmomente vor uns: der versuchten Opferung Isaaks und der thatsächlich erfolgten Opferung des Widders. Neben dem Kopfe Abrahams sind, wie auf einigen Bildern Noes, zwei gegen einander gewendete Tauben, welche einen Ölzweig in den Krallen tragen, gemalt: ein für die symbolische Bedeutung der Scene wertvolles Detail. Von dem Altar hat sich keine Spur erhalten; er wird wohl links von Abraham angebracht gewesen sein. Beide Malereien umrahmt ein Zaun von Rohrgeflecht.

16. Grabnische der hll. Markus und Marcellianus. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 216, 1. Unedirt.

Wie die übrigen Fresken, welche das Doppelgrab der Heiligen schmücken, ist auch dieses nur in der unteren Hälfte, so weit der gute Tuff reichte, erhalten. Da das Bild an einem Märtyrergrabe gemalt ist, so kann es natürlich nicht jene Bedeutung haben, die es an den Gräbern gewöhnlicher Gläubigen hat, sondern ist als Symbol des Kreuzesopfers Christi zu nehmen, welches die Heiligen im Martyrium, durch das Opfer ihres eigenen Lebens, auf das Vollkommenste nachgeahmt haben. In dieser Symbolik mag der Grund liegen, warum der Künstler sich hier auf die beiden handelnden Personen beschränkt und Widder und Altar von der Darstellung ausgeschlossen hat. Isaak schreitet mit sichtlicher Eile den Berg hinauf; er ist ganz gebeugt unter der Last der Holzscheite, die er auf dem Rücken trägt. Abraham macht ebenfalls die ausschreitende Bewegung, ist aber ruhiger aufgefasst. Nach dem Rest seiner Gewandung zu urtheilen, hielt er in der Linken das mit dem Buchstaben I verzierte Ende des Palliums; die Rechte war höchstwahrscheinlich erhoben und mit dem kurzen Schwert bewaffnet.

17. Frontwand des ersten Arkosols der Magier mit dem Stern in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte der 4. Jhts. Taf. 166, 2.[2]

[1] *Röm. Quartalschr.*, 1887, Taff. V-VI.

[2] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 2.

Die Scene gleicht für die beiden Personen vollständig derjenigen aus der Katakombe des Thrason (n. 10). Zwischen Abraham und dem Altar sieht man den Widder und links in der Höhe den Arm Gottes, welcher den Todesstreich von Isaak abwehrt. Wir werden weiter unten (n. 19) noch einmal finden, dass der Künstler statt der Hand einen Arm gemalt hat. Wie bemerkt, sind diese Theildarstellungen auf die zahlreichen biblischen Ausdrücke zurückzuführen, welche von der « Rechten des Herrn », der « Hand Gottes » u. s. w. reden.[1] Die bezeichnendste Stelle dafür ist die folgende, welche alle diese Ausdrücke vereinigt: « Darum werden sie (d. h. die Gerechten) empfangen ein herrliches Reich, und eine zierliche Krone aus der Hand des Herrn; denn mit seiner Rechten wird er sie schirmen, und mit seinem heiligen Arme sie vertheidigen ».[2]

18. Frontwand des Arkosols der Susannakrypta im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 220. Unedirt.

Abraham und Isaak erinnern in hohem Grade an das Bild in Sant'Ermete (n. 7). Rechts von dem Patriarchen stand der Altar, von welchem nur der obere Rand mit dem Feuer erhalten ist; der Widder scheint zwischen Abraham und dem Altar gemalt gewesen zu sein.

19. Lunette des Hauptarkosols in der Katakombe der hl. Thekla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 235.[3]

Abraham und Isaak sind ähnlich wie in 11 und 17 geschildert. Ersterer schickt sich an, einen Berg zu besteigen, auf dessen Spitze ein Schaf und der Altar stehen. Es scheint, dass der Maler hier besonders die Worte der Heiligen Schrift: « super unum montium, quem monstravero tibi », zur Vorstellung bringen wollte. Den Mantelzipfel Abrahams ziert der seltene Buchstabe T.

20. Rechtes Bogenfeld eines Arkosols in der Region der hll. Gaius und Eusebius in San Callisto. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[4]

Die Gruppe ist fast ganz mit dem Stuck zerstört; man sieht noch die Hand des Abraham mit dem Schwert und etwas von dem Arme Gottes, der auf de Rossi's Kopie als « Dach eines Tempels » figurirt.

21. Rechtes Frontfeld des Arkosols des weidenden Hirten in der Katakombe der Generosa. Eine Stuckl. Anfang des 5. Jhts.[5]

Auch dieses Bild ist sehr beschädigt; es hat sich nur der obere Theil von Abraham, der Widder und einige Buchstaben von dem Namen A*bra*HAM erhalten. Isaak und der Altar waren wohl in dem linken Felde, wo alles zerstört ist, untergebracht.

22. Aus dem « sacellum quartum » der zerstörten Katakombe der Jordani.[6]

Das Original entsprach ganz dem unter 17 angeführten Bilde aus dem coemeterium maius. Auf den veröffentlichten Kopien fehlt das Holzbündel, das der erste

[1] Siehe oben S. 33.
[2] Weish. 5, 17.
[3] *Röm. Quartalschr.*, 1890, Taf. X.
[4] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. VIII, 1.
[5] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. I., S. 669.
[6] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. III, 1 (Bosio, *R. S.*, S. 525; Aringhi, *R. S.*, II, S. 279; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 169; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 3).

Zeichner Ciacconios nicht vergessen hat. Als Entstehungszeit des Gemäldes dürfen wir mit aller Gewissheit das 4. Jahrhundert annehmen, da in der gleichen Kapelle die drei Jünglinge mit dem Heizer und die zwölf Apostel abgebildet waren.

§ 100. Die drei babylonischen Jünglinge.

«Befreie, o Herr, die Seele deines Knechtes, wie du die drei Jünglinge aus dem feurigen Ofen und aus der Hand des gottlosen Königs befreit hast». So lesen wir in der Kommendatio. Dass die Maler der Katakomben die drei in den Flammen stehenden Jünglinge in der gleichen Bedeutung, als Vorbild des von Gott vor dem Feuer der Hölle bewahrten Verstorbenen, darstellen wollten, beweist vor allem das Fresko in Santa Priscilla,[1] auf welchem über den Jünglingen die Taube mit dem Ölzweig des ewigen Friedens, wie auf den Gemälden Noes, schwebt; beweist ferner das Fresko,[2] auf welchem die Jünglinge, wie Isaak auf den Opferbildern, durch die Hand Gottes beschützt werden. Nur unter der Voraussetzung, dass die Jünglinge den Verstorbenen versinnbilden, begreift es sich endlich, warum auf einer Malerei in Santa Domitilla zu beiden Seiten von ihnen je ein Heiliger gemalt ist.[3] Diese Eigenthümlichkeit ist uns auch bei einem Bilde Daniels in der Löwengrube begegnet.[4] So erklären sich die angezogenen Malereien gegenseitig und zeigen dadurch, dass sie, bei aller Verschiedenheit des Gegenstandes, die gleiche Auslegung verlangen.

Von den siebzehn Gemälden, auf welchen die drei Jünglinge dargestellt waren, haben sich vierzehn erhalten; sie sind, mit zwei Ausnahmen, sämmtlich bekannt. Die meisten gehören der letzten Periode an; eines nur stammt aus dem 2. und zwei aus dem 3. Jahrhundert. Le Blant sieht in ihnen eine Erinnerung an jene Martyrien, in denen die Christen lebendig auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden.[5] Damit soll indess nicht gesagt sein, dass diese Martyrien die formale Bildung der Komposition irgendwie beeinflusst hätten; der Künstler des ältesten Entwurfes der Scene hielt sich vielmehr, wie wir oben gesehen haben,[6] an den Wortlaut des heiligen Textes. Eine gewisse Ähnlichkeit der Komposition mit den Darstellungen des «vivicomburium», wie Tertullian diese Art Martyrien nennt,[7] ergab sich von selbst, war unvermeidlich. Nur bei fünf Gemälden aus der Zeit des Friedens[8] darf man vielleicht eine beabsichtigte Annäherung an die Martyrien annehmen; denn hier stehen die Jünglinge nicht im Feuerofen, sondern in Flammen, die auf ebener Erde brennen. Einmal ist statt des Ofens ein Kessel gemalt.[9]

[1] Taf. 78, 1.
[2] Taf. 172, 2.
[3] Taf. 54, 1.
[4] Vgl. oben S. 341.
[5] *Les persécuteurs et les martyrs*, S. 290 f.
[6] Vgl. S. 42.
[7] *De anima*, 1.
[8] Taff. 114; 140; 172, 2; 231, 1 und weiter unten S. 359, n. 9.
[9] Taf. 169, 2.

Sonderbarer Weise wurde in der an Gemälden so reichen Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus bis jetzt kein einziges Beispiel der drei Jünglinge gefunden. Wenn diese Erscheinung keine zufällige ist, so würde aus ihr folgen, dass die drei Jünglinge auf den Musterblättern der zu der Nekropole ad duas lauros gehörigen Künstler fehlten und deshalb auch nicht zur Darstellung gelangt sind. Hierin läge auch eine weitere Bestätigung für die Richtigkeit der schon öfters betonten Ansicht oder Thatsache, dass seit dem 3. Jahrhundert die Grabstätten von der ecclesia fratrum vielfach auf Vorrath hergerichtet wurden. Da die Katakombe jedoch noch nicht ganz ausgegraben ist, so dürfen wir jener Erscheinung keinen zu grossen Werth beimessen; denn es ist möglich, dass die künftigen Ausgrabungen die Lücke ausfüllen und ein Bild der drei Jünglinge an den Tag bringen werden.

Im 4. Jahrhundert wurde eine zweite Scene entworfen, welche die drei Jünglinge in dem Augenblick zeigt, wie sie die Anbetung der goldenen Statue des Königs verweigern. Diese Komposition mag ganz aus dem häufig sich abspielenden Gerichtsverfahren der römischen Magistrate gegen die Märtyrer geschöpft sein; die Jünglinge sind zwar auch hier als Orientalen geschildert, die Statue hat aber die Form einer antiken Herme und Nabuchodonosor die Gewandung eines Imperators. Es existiren nur zwei Fresken, welche die Verweigerung der Anbetung vorführen; das eine ist verschollen, das andere schlecht erhalten. Bei dem ersten bildet in sehr geeigneter Weise die Anbetung der Magier das Gegenstück; diese Gegenüberstellung war zu naheliegend, als dass man sie unbeachtet lassen konnte. Die aus der Kommendatio angeführte Bitte beweist übrigens, dass die symbolische Bedeutung der die Anbetung verweigernden Jünglinge die gleiche wie die der Hauptgruppe ist.

I.

Die drei Jünglinge in den Flammen.

1. Eingangswand der cappella greca in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts. Taf. 13.[1]

Die drei Jünglinge stehen in einem Ofen, der nur eine Öffnung für die Holzeinlage hat. Sie breiten die Hände zum Gebete aus, erheben sie aber nicht in der gleichen Höhe. Der Künstler wollte dadurch eine Kollision der Hände vermeiden und vielleicht auch etwas Abwechslung in die Gruppe bringen.

Das Bild ist auf der Eingangswand, links vom Eintretenden, gemalt. Auf der andern Seite der Thüre steht eine in Tunika und Pallium gekleidete Gestalt, welche mit dem Zeigefinger der ausgestreckten Rechten auf die Jünglinge hinweist. Dieser

[1] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 81, 1, und meine *Fractio*, Taf. II.

Gestus scheint nahe zu legen, dass der Figur keine höhere Bedeutung beizumessen ist. Sicher kann man sie nicht für den schützenden Engel halten, da sie nicht im Feuerofen steht. Ebenso ist der Gedanke an eine Darstellung Gottes abzuweisen, denn Gott würde seine Rechte schützend oder redend erheben und nicht den im vorliegenden Falle wenig sagenden Gestus des Zeigens machen. Somit sieht man sich entweder zu der Annahme gezwungen, dass die Gestalt hier angebracht wurde, um das schmale Feld nicht ohne Malerei zu lassen, oder man wird in ihr den Propheten Daniel, den Erzähler der Perikope, zu erkennen haben.

2. Frontwand des Hauptarkosols der Kammer III in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 54, 1.[1]

Von dem Gemälde hat sich nur der mit drei Öffnungen versehene Ofen erhalten; der obere Theil mit den Jünglingen fiel einem Grabe zum Opfer. Auf beiden Seiten steht je ein Heiliger.

3. Rechte Wand der Krypta der Einkleidung in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 78, 1.[2]

Alle drei Gestalten sind gleichmässig mit grünen Gewändern bekleidet. Ihre Tunika ist doppeltgegürtet und vorn mit einem gelben Streifen verziert. Über der Gruppe schwebt die Taube mit dem Ölzweig. Der Ofen wurde durch ein späteres Grab zerstört. Auf meiner Tafel ist die rechte Ecke desselben deutlich zu sehen, während die von Bosio-Garrucci veröffentlichte Kopie den Eindruck macht, als stünden die Jünglinge, wie Märtyrer, auf einem Scheiterhaufen. Die in diesem Punkte ungetreue Kopie wurde auch von Le Blant in der kurz vorhin erwähnten Schrift über die Märtyrer abgedruckt.[3]

4. Decke der Krypta der Fische in Sant'Ermete. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 114.[4]

Hier stehen die Jünglinge nicht in einem Ofen, sondern in Flammen, die auf der Erde brennen. Wie auf dem vorhergehenden Bilde sind sie ganz in grüne Gewänder gekleidet; auch ihre Tunika weist nur einen Zierstreifen, aber von Purpur, auf.

5. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Margaritha in San Callisto. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[5]

Die Malerei ist auf einem rothen Untergrunde ausgeführt. Zwischen dem zweiten und dritten Jünglinge sieht man den von Gott gesandten Engel, eine mit weissen Gewändern — Tunika und Pallium — bekleidete Gestalt, welche gegenwärtig sehr verblasst ist. Die Jünglinge sind etwas besser erhalten; sie tragen eine ausgezackte Tunika, wie wir sie auch bei zweien von den vier Magiern in Santa Domitilla (Taf. 116, 1) angetroffen haben. Der Ofen hat drei Öffnungen, aus denen Flammen herausschlagen.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 241; Aringhi, *R. S.*, I, S. 549; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 54; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 26, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 551; Aringhi, *R. S.*, II, S. 311; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 181; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 77, 3.

[3] *Les persécuteurs et les martyrs*, S. 291.

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1894, Taff. V-VI (nach meiner Zeichnung).

[5] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XV, 1.

Zwei derselben sind noch deutlich zu sehen; sie fehlen auf de Rossi's Kopie, welche in den Details nicht ganz getreu ist.

6. Decke der Kammer 10 in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 140. Unedirt.

Das Bild zeigt die Jünglinge ebenfalls in Flammen, welche auf der Erde brennen. Es ist in einem röthlichen Tone gehalten und schon heute so verblasst, dass die Einzelheiten vollständig unkenntlich geworden sind.

7. Innere Wand der Grabhöhle des Arkosols mit der Darstellung der zwölf Apostel in Sant'Ermete. Eine Stuckl. Vor 337.

Von dieser Darstellung, welche gegen alle Gewohnheit auf der Hinterwand der Grabhöhle selbst gemalt war und deshalb nach der Schliessung der Arkosols unsichtbar blieb, existirt nur die ungetreue Kopie, welche Bianchini[1] anfertigen liess. Die Jünglinge tragen auf ihr als Verzierung auf der Brust eine viereckige Platte und der Engel hat, wie sie, die Hände zum Gebete ausgebreitet und ist nur mit der gegürteten Tunika, deren Ärmel zurückgestreift sind, bekleidet. Auf dem Original werden sich die Jünglinge in Gewandung und Verzierung der Gewänder in nichts von denen, die wir auf den meisten andern Bildern sehen, unterschieden haben; der Engel sodann, der den Auftrag hatte, sie in den Flammen zu beschützen, konnte demgemäss nicht als Orans dargestellt sein, sondern stand entweder als Redender oder in ruhiger Haltung da; ohne Zweifel trug er über der Tunika das Pallium, dessen Existenz die Falten, welche der Kopist an der Tunika angebracht hat, bezeugen.

8. Rechtes Bogenfeld des rechten Arkosols im cubiculum I des coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 169, 2.[2]

Die Jünglinge tragen alle die gegürtete, mit einem dunklen Purpurstreifen verzierte Tunika und stehen in einem feuerigen Kessel. Die Kopie Avanzini's ist insofern ungenau, als auf ihr der Kessel die Form eines viereckigen Kastens hat und zwei der Tuniken nicht gegürtet sind. Obwohl das Fresko gut erhalten ist, kehren diese Irrthümer auch bei Garrucci wieder.

9. Front des Arkosols im cubiculum III derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[3]

Auch hier erlaubte sich Avanzini einige Freiheiten auf Kosten der Originalmalerei, indem er die phrygischen Mützen ausliess und statt der doppeltgegürteten Tuniken solche, die nur einfach gegürtet sind, zeichnete. Der Ofen fehlt, wie in 4 und 6.

10. Decke des cubiculum II in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 196.[4]

Die Jünglinge stehen in einem Ofen mit vier Öffnungen; der erste hat eine grüne,

[1] *Praefatio in vitas Pontiff.*, III, S. 24 f.; Garrucci, *Storia*, Taf. 82, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 451; Aringhi, *R. S.*, II, S. 189; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 143; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 62, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 463; Aringhi, *R. S.*, II. S. 201; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 149; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 64, 2; meine *Gottgeweihte Jungfrauen*, Taf. II, 5.

[4] *R. S.*, S. 231; Aringhi, *R. S.*, I, S. 539; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 59; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 24.

der zweite eine hellrothe und der dritte eine schmutziggraue Tunika, in welcher Farbe auch die Hüte gemalt sind. Letztere fehlen auf den veröffentlichten Kopien. Diese Ungenauigkeit ist jedoch zu entschuldigen, da das Fresko stark mit Flecken überzogen ist.

11. Grab der Grata in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 62, 1.

Von der einen Bruchstelle abgesehen, befindet sich die Malerei in einem sehr guten Zustand. D'Agincourt nahm deshalb von ihr eine Pause; die von ihm veröffentlichte Skizze gibt jedoch nur den Inhalt des Bildes wieder.[1] Auch der Kopist Garrucci's hielt sich nicht ganz an das Original, da er die Jünglinge mit losen Tuniken, statt mit gegürteten, abgezeichnet hat.[2] Besser, aber nur in diesem Punkte, ist die Kopie Perrets, auf welcher die Farben ganz willkürlich gewählt sind.[3]

12. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Krypta der Susanna im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 172, 2. Unedirt.

Dieses rohe, ganz in einem braunen Ocker gehaltene Fresko ist sehr schlecht erhalten; von dem ersten Jünglinge zumal sind nur schwache Spuren übrig geblieben. Der Ofen fehlt, wie in 4, 6 und 9. Zwischem dem ersten und zweiten Jünglinge ist in der Höhe die schützende Hand Gottes gemalt: ein werthvolles Detail, welches zur Aufhellung der in dem Bilde verborgenen Symbolik viel beiträgt.

13. Gewölbe über einem Grabe am Fuss der Treppe in der Katakombe des Ponzian. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[4]

Die Jünglinge stehen in einem aus Quadersteinen gebauten Ofen mit drei Öffnungen. Wegen der Nähe der Thür sind die Farben des Bildes gegenwärtig sehr verblasst. Zu Bosio's Zeit muss der Zustand desselben ein ungleich besserer gewesen sein; denn seine Kopie gibt es ziemlich getreu wieder.

14. Rechtes Bogenfeld des Arkosols der Gerichtsscene in der Katakombe des hl. Hermes. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[5]

Von dem vorhergehenden Fresko beeinflusst, zeichnete Avanzini hier den Ofen als einen schönen, an den Öffnungen regelmässig eingefassten Quaderbau ab, während auf dem Original von allem diesen nichts zu sehen ist. Seine Kopie ging ohne die geringste Verbesserung in das Werk Garrucci's und in die geläufigen Handbücher über. Das Bild ist sehr roh und auf einem rothen Untergrunde gemalt. Da die Jünglinge nur wenig aus dem Ofen herausragen, so konnte an ihren Tuniken die Gürtung nicht angebracht werden. Die Tunika des mittleren ist mit dem Klavus, den Schultersegmenten und mit zwei Ärmelbesätzen verziert; die der beiden andern zeigt ausser den Besätzen und Segmenten auch das Lorum.

[1] *Storia*, VI, Taf. XI, 6. Theile der Pause existiren im *Cod. vat. lat.*, 9841, fol. 26.

[2] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 69, 2.

[3] Perret, *Catacombes*, III, Taf. VII.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 129; Aringhi, *R. S.*, I, S. 379; Bottari, *R. S.*, I, Taf. 43; Garrucci hat die Kopie nicht abgedruckt.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 565; Aringhi, *R. S.*, II, S. 329; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 186; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82, 2.

15. Rechte Wand der Krypta der Magier in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte der 4. Jhts. Taf. 231, 1.[1]

Hier kehrt noch einmal der schützende Engel, wie immer mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleidet, wieder. Der um seinen Kopf gemalte Nimbus zeigt an, dass der Maler in ihm Christus selbst vorführen wollte. Die beiden rechts von ihm stehenden Jünglinge sind sehr verblasst, aber in den Hauptzügen deutlich zu erkennen. Der Ofen fehlt. Bekanntlich machte de Rossi's Kopist aus dieser Darstellung eine Scene der Verkündigung, indem er den ersten Jüngling in die sitzende Madonna und die beiden andern in Engel verwandelt hat. Der anscheinend unbegreifliche Irrthum erklärt sich, wenn man bedenkt, dass das nicht gut erhaltene Fresko in einer von der Aussenwelt hermetisch abgeschlossenen Kammer gemalt ist, in welcher die Beleuchtung wesentlich an Intensivität verliert.

16. Lunette eines Arkosols in der Katakombe unter der Vigna Massimo.[2]

Auf den gedruckten Kopien, welche gar keinen Glauben verdienen, sind die Jünglinge als drei nackte Oranten geschildert und von Flammen, die über ihren Häuptern zusammenschlagen, umgeben. Auf dem jetzt zerstörten Original wird die Scene in einer dem Durchschnittsbilde ähnlichen Weise dargestellt gewesen sein. Die Häufung der Darstellungen, welche an das Arkosol der klugen und thörichten Jungfrauen im coemeterium maius erinnert, weist das Fresko dem 4. Jahrhundert zu.

17. Aus dem « sacellum quartum » der Katakombe der Jordani.[3]

Das Originalgemälde ist seit langem zerstört. Es enthielt ein Detail, das wir sonst nur auf Sarkophagen wahrnehmen: der Maler hatte zu der üblichen Gruppe einen Heizer, der Holz für den brennenden Ofen herbeischleppt, hinzugefügt. Diese Figur beweist, dass die Malerei dem 4. Jahrhundert angehört.

II.

Die drei Jünglinge verweigern die Anbetung der Statue.

1. Rechte Wand in dem « cubiculum clarum » der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Anfang des 4. Jhts. Taf. 123.

Die Kapelle dieses Freskos, welche durch ein ungewöhnlich grosses Luminar erleuchtet war, hat eine gleichzeitig mit ihr angelegte Nebenkammer, die ohne allen Schmuck gelassen wurde. Sie diente, wie de Rossi annimmt, als Ruhestätte der hll. Krescentio und Marcellinus; denn von dem letzteren lesen wir im *Liber pon-*

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1879, Taf. I-II.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 495; Aringhi, *R. S.*, II, S. 249; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 158; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 68, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. III, 2 (Bosio, *R. S.*, S. 525; Aringhi, *R. S.*, II, S. 279; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 169; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 3).

tificalis,[1] dass er « in cymiterio Priscillae in cubiculum qui patet usque in hodiernum diem... in crypta iuxta corpus sancti Crescentionis » begraben wurde. Es scheint demnach, dass die Scene der die Anbetung der Statue verweigernden Jünglinge mit Rücksicht auf die Märtyrer gewählt wurde, die sich gleichfalls standhaft geweigert haben, dem Kaiser göttliche Ehren zu erweisen. Die vielen Besucher der Grabstätte haben ihre Namen und kleine Gebete in die Wände eingeschrieben und dadurch die Malereien sehr beschädigt. Die Darstellung der Jünglinge ist noch die am besten erhaltene. Nabuchodonosor, in unserem Falle der Kaiser, sitzt auf einem teppichbehängten Stuhl ohne Rücklehne und gibt mit der (jetzt zerstörten) Rechten den Befehl zur Anbetung seines Bildnisses; er ist mit dem Senatorenschuh, einer gelben Tunika und dem purpurnen Paludamentum bekleidet. Für den fast ganz zerstörten Kopf entschädigt uns die Herme, auf der er mit einem kurzen Vollbart geschildert ist. Die Jünglinge machen mit den Händen eine abwehrende Bewegung und eilen fort, indem sie dabei wie mit Abscheu auf die Bildsäule zurückblicken. Die Entstehung der Malerei fällt in den Anfang des 4. Jahrhunderts, in welchem die diokletianische Verfolgung wüthete. Mit dieser Zeit harmonirt die Technik: sowohl der Stuck als auch die Farben sind noch von sehr guter Qualität. Der Stil dagegen zeigt schon die Härten, welche in der Folge immer mehr zunahmen; wären wir auf ihn allein angewiesen, so würden wir die Datirung um einige Jahrzehnte hinunterrücken. Das Fresko ist also für die Beurtheilung der Malereien aus dem Ende des 3. und Anfang des 4. Jahrhunderts äusserst werthvoll; es mahnt uns, in der zeitlichen Bestimmung derselben nicht zu viel Bedeutung dem Stil beizumessen und ihn, wo es nothwendig ist, den übrigen Kriterien, die aus der Lokalität, der Technik, der Gewandung und dem Inhalt sich ergeben, unterzuordnen.

2. Linkes Bogenfeld eines Arkosols der Region der hll. Gaius und Eusebius in San Callisto.[2]

Das Bild ist verschollen oder zerstört. Wir besitzen von ihm nur die ganz entstellte Kopie, welche Bosio veröffentlicht hat. Es lässt sich aus ihr nur die Anordnung der Scene entnehmen: die Jünglinge, von denen der dritte in einen Henker verwandelt wurde, standen links; neben ihnen war der König, ebenfalls stehend und allem Anscheine nach mit dem Scepter in der Linken, gemalt; zuletzt kam die Bildsäule, auf welche der König mit der Rechten hinwies.

§ 101. Susanna und die beiden Alten.

In einer oft citirten Stelle seines Kommentars zu dem Buche *Daniel* erklärt der hl. Hippolyt Susanna als das Vorbild der Kirche und die beiden Ältesten als das der zwei kirchenfeindlichen Völker, der Juden und Heiden:[3] Ἡ Σωσάννα προετυ-

[1] Ed. Mommsen, S. 40.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 279; Aringhi, *R. S.*, I, S. 587; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 82; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 35, 2.

[3] Hippol., *In Susannam*, Migne, 10, 690 f.

πουντο εἰς τὴν Ἐκκλησίαν... οἱ δὲ δύο πρεσβύτεροι εἰς τύπον δείκνυνται των δύο λαῶν των ἐπιβουλευόντων τῇ Ἐκκλησίᾳ· εἷς μὲν ὁ ἐκ περιτομῆς, καὶ εἷς ὁ ἐξ ἐθνῶν. Diesen symbolischen Sinn hat man auch vielfach den Katakombengemälden, auf denen einige Episoden aus der Geschichte Susannas dargestellt sind, beilegen wollen. Für uns ist es ausser allem Zweifel, dass die durch Daniel von der falschen Anklage und dem über sie verhängten Todesurtheil befreite Susanna die aus den Nachstellungen des Satans gerettete Seele des Verstorbenen verbildlicht, also dieselbe Bedeutung hat, welche die Kommendatio in der lakonischen Bitte ausspricht: «Befreie, o Herr, die Seele deines Knechtes, wie du Susanna von dem ihr fälschlich zugeschriebenen Verbrechen befreit hast.»

Die Darstellungen Susannas sind weniger zahlreich, als diejenigen, welche wir soeben behandelt haben. Es lassen sich nur sechs Grabstätten, an denen die Heilige abgebildet ist, namhaft machen: die cappella greca aus dem 2., ein Arkosol in San Callisto aus dem 3., ein loculus in Santa Domitilla und je ein Arkosol in Prätextat, im coemeterium maius und in Santi Pietro e Marcellino aus dem 4. Jahrhundert. Der Grund dieser Seltenheit mag hauptsächlich in der schwierigen Behandlung des darzustellenden Gegenstandes liegen. In der That ist es den Malern nicht gelungen, einen leicht verständlichen Typus zu erfinden; bis in das 4. Jahrhundert hinein hat jeder das Sujet in einer verschiedenen Weise aufgefasst, weshalb auch die Archäologen fast für jede der Darstellungen eine verschiedene Deutung ausgesonnen haben. Erst in der letzten Periode bildete sich ein gemeinsamer Typus aus, der den Überfall vergegenwärtigt: Susanna steht als Orans zwischen den Alten, welche, als biblische Persönlichkeiten, gewöhnlich mit Tunika und Pallium bekleidet sind. Also nach dreihundert Jahren hatte man eine Scene geschaffen, welche der Aufnahme der Verstorbenen unter die Heiligen zum Verwechseln ähnlich sieht, da sie sich von dieser nur dadurch unterscheidet, dass die Alten den Gestus des Sprechens machen, während die Heiligen entweder ruhig dastehen oder die Rechte oder beide Hände der Verstorbenen entgegenstrecken. Diese grosse Ähnlichkeit trug wohl dazu bei, dass die Künstler die Susannadarstellungen nach Möglichkeit vermieden haben.

1. Rechte und linke Wand im Schiff der cappella greca. Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts. Taf. 14.[1]

Begünstigt durch den Raum und um die Gefahr eines Missverständnisses von seinen Bildern fern zu halten, malte der Künstler in der cappella greca drei Episoden aus der Geschichte Susannas: auf der rechten Wand den Überfall der Alten, auf der linken die Anklage und daneben die Danksagung der befreiten Susanna. Die erste Scene zeigt die Heilige als verschleierte Orans und die beiden Alten in dem Augenblick, wie sie Susanna zu der verbrecherischen That zu verleiten suchen, indem sie dabei ihre Rechte nach der Betenden ausstrecken. Ihnen entspricht auf der an-

[1] Wilpert, *Fractio*, Taff. IV-V. Vgl. Garrucci, *Storia*, II, Taf. 80, 1, 2; Perret, *Catacombes*, III, Taff. 24-25. D'Agincourts Kopien (*Storia*, VI, Taf. IX, 13 u. 14) sind unbrauchbar.

dern Seite der Gruppe die in ruhiger Haltung stehende Figur Daniels, den der Maler proleptisch in die Komposition aufgenommen hat, um auf den Beistand Gottes hinzuweisen. Neben Daniel ist ein kleines mit einem Vorhange versehenes Gebäude, das Badehaus, gemalt.

Durch die Aufnahme Daniels wurde der Sinn der Darstellung eher verdunkelt als geklärt; infolgedessen blieb dieselbe auch lange Zeit hindurch den Archäologen ein Räthsel, bis Garrucci die richtige Deutung gefunden hat.[1] Sie ist durch die nun folgende Darstellung auf der linken Wand gesichert; denn hier vollzieht sich die Anklage Susannas. Wir sehen die Heilige zwischen den zwei Ältesten, welche sie bei den Händen halten und ihr je eine Hand auf den Kopf legen. Der Künstler entwarf also die Gruppe ganz nach dem Wortlaut der Heiligen Schrift, die von den Ältesten sagt, dass sie bei der Anklage « ihre Hände auf Susannas Haupt legten »: « consurgentes autem duo presbyteri... posuerunt manus suas super caput eius ».[2]

Das dritte Bild zeigt zwei Oranten, eine verhüllte Frau und einen Mann. Jene ist offenbar Susanna, welche Gott für ihre Rettung aus den Todesnöthen dankt; in diesem dürfen wir einen der ihrigen, und vor allem ihren Mann Joakim erkennen, welcher mit Susanna in das Dankgebet einstimmte und « Gott lobte, weil keine schändliche That an seinem Weibe erfunden worden war ».[3]

2. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Susanna über der Krypta des hl. Eusebius in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 86.[4]

Von dieser Darstellung haben wir auf S. 119 f. eine Analyse gegeben und dabei hervorgehoben, mit welchen einfachen Mitteln und wie geschickt der Maler sich seiner Aufgabe, die Befreiung Susannas und die Verurtheilung der beiden Alten im Bilde vorzuführen, entledigt hat. Susanna kommt, als die Hauptfigur, am meisten zur Geltung; der Triumph über ihre Feinde, der aus ihren Augen leuchtet, ist bereits gesichert; der eine Alte hat sein trauriges Loos bereits vernommen und Daniel ist eben daran, das vernichtende Urtheil auch über den zweiten zu fällen. Die Darstellung kann also als eine direkte Illustration der Bitte: « Befreie, o Herr, die Seele des Verstorbenen, wie du Susanna von der falschen Anklage befreit hast », betrachtet werden. Der etwas vernachlässigten Figur des Alten neben dem Tribunal merkt man es an, dass sie in den Raum eingefügt wurde, nachdem Daniel und Susanna schon gemalt waren.

3. Linke Wand der Krypta der Susanna im ersten Stockwerk der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 142, 1. Unedirt.

Von dieser allem Anscheine nach mit grosser Sorgfalt ausgeführten Malerei sind

[1] Garrucci, *Storia,* II, S. 86.

[2] *Dan.,* 13, 34.

[3] *Dan.,* 13, 63. Wegen der Ähnlichkeit des Orans mit Daniel in der Darstellung des Überfalls hielt ich denselben früher (*Fractio,* S. 23) für Daniel. Dieser Auslegung widerspricht jedoch der Umstand, dass Daniel als Repräsentant Gottes erscheint und deshalb nicht gut in der Danksagungsscene auftreten kann.

[4] De Rossi, *R. S.,* II, Taff. XX, 2, u. XXI; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 16, 2-5; Wilpert, *Sakramentskapellen,* S. 11, Fig. 7.

fast nur die pastos behandelten Köpfe und etwas von den Händen der Figuren erhalten; das Übrige ist ganz verblasst. Der Künstler hatte für seine Komposition das lange und schmale Feld zwischen zwei Gräbern bestimmt. Um dasselbe ganz auszufüllen, setzte er Susanna in die Mitte und die zwei Alten in die beiden Ecken, wodurch ein grosser Raum zwischen den einzelnen Gestalten entstand. Susanna, deren Gesicht eine grosse Farbenfrische bewahrt hat, breitet die Hände zum Beten aus; sie ist mit Dalmatik und Kopftuch bekleidet und trägt eine Perlenschnur um den Hals. Ihr ängstlicher Blick richtet sich nach der linken Seite, wo der eine von den Versuchern hinter einem Baume steht. Der Alte hat spärliches Haupt- und Barthaar und macht mit der Rechten den Gestus des Sprechens. Wenn die rothen Farbreste unter der redenden Hand nicht täuschen, hält er in der Linken eine geschlossene Schriftrolle. Von dem Alten gegenüber, der ebenfalls hinter einem Baume steht, kann man mit Sicherheit nur den kahlen Scheitel erkennen. Der kahle Scheitel liess mich anfänglich an den hl. Paulus und deshalb an eine Verstorbene inter sanctos denken; aber die Annäherung der Bäume an die Versucher und ihre Entfernung von Susanna ist ein Beweis, dass die Bäume nicht das Paradies vorstellen, sondern mit den Alten, neben welche sie der Maler gesetzt hat, zu verbinden sind. Dazu macht der Alte zur Linken den Redegestus. Das Bild stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts; es ist bis jetzt das älteste, auf welchem eine Frauengestalt mit der Perlenschnur um den Hals erscheint.

4. Lunette des Arkosols der Krypta der Susanna im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 220. Unedirt.

Susanna ist hier ebenfalls als verhüllte Orans abgebildet. Auch die zwei charakteristischen Bäume fehlen nicht, doch sind sie, infolge der Enge des Raumes, näher an Susanna gerückt. Unter dem zur Linken kauert einer der Alten und erhebt eine Hand, vielleicht aus Verwunderung über die Schönheit Susannas; der andere macht mit der Rechten den gleichen Gestus und blickt, nach rechts ausschreitend, auf Susanna zurück.[1] Ich habe in der Überschrift das Fresko als unedirt bezeichnet; denn die karrikaturhafte Abbildung, welche Davin in seinem Werke über die cappella greca (Taf. XIV, 2) von ihm brachte, verdient nicht den Namen einer Kopie.

5. Lunette des Arkosols der Kammer XIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 232.[2]

Aus meiner Tafel kann man ersehen, dass die Malerei in einem vorzüglichen Zustand auf uns gekommen ist. Daher weisen die veröffentlichten Kopien auch keine wesentlichen Irrthümer auf; diejenige Garrucci's ist sogar ziemlich gut ausgefallen. Susanna steht, wie auf dem vorhergehenden Fresko, als verschleierte Orans zwischen zwei Bäumen. Von den Alten hat der eine die Rechte nach ihr ausgestreckt und der

[1] Eine ganz sonderbare Auslegung des Bildes gab de Rossi in seinem *Bullettino* (1877, S. 154); er sah in dem Alten zur Linken den Verstorbenen, in Susanna die Lokalheilige Emerentiana, und in dem Alten zur Rechten den Apostelfürsten, der den Verstorbenen empfängt.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 381; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 123; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 53, 2.

andere zum Redegestus erhoben; beide schreiten hastig auf sie zu. Durch die starke Entblössung eines ihrer Beine wollte der Maler vielleicht nur die heftige Bewegung im Ausschreiten zum Ausdruck bringen; die gleiche Eigenthümlichkeit lässt sich übrigens auch an andern Figuren, z. B. an Christus, an Moses und einem Apostel, beobachten.[1]

6. Vorderwand des Arkosols der Celerina in der Katakombe des Prätextat. Eine Stuckl. Ende des 4. Jhts. Taf. 251.[2]

Die Schwierigkeiten, welche die Darstellung Susannas bot, und vor allem ihre leichte Verwechslung mit dem Bilde einer Verstorbenen inter sanctos, führten den Künstler, der das Arkosol der Celerina in der Prätextatkatakombe auszumalen hatte, dazu, den Überfall Susannas in eine ebenso einfache wie sinnige Form zu kleiden: er malte ein Schaf zwischen zwei Wölfen und schrieb über das Schaf den Namen SVSANNA, über den Wolf zur Rechten SENIORIS. Auf diese Weise wurde alles klar und war eine Verwechslung unmöglich. Höchstwahrscheinlich liegen der Komposition die Worte des Heilandes: «siehe, ich sende euch wie Lämmer unter Wölfe»[3] zu Grunde. Für die symbolische Auffassung der Susanna als des Vorbildes der Verstorbenen, die Gott vor dem Widersacher — den Wölfen — beschützen soll, hat diese Darstellung einen besonders hohen Werth; denn in dem unteren Felde der Lunette kehrt das Schaf noch einmal wieder, und zwar ohne Überschrift und nicht zwischen Wölfen, sondern zwischen zwei Schafen, also die Verstorbene zwischen den Auserwählten.[4] Das Fresko der Susanna ist im Verhältniss zu den übrigen des Arkosols vorzüglich erhalten; es stammt aus dem Ende des 4. Jahrhunderts.

§ 102. Jonas.

Christus sagte: «Gleichwie Jonas drei Tage und drei Nächte in dem Bauche des Fisches gewesen, also wird auch der Sohn des Menschen drei Tage und drei Nächte im Schosse der Erde sein».[5] Diese Worte, mit welchen der Heiland auf seinen Aufenthalt in der Vorhölle und, indirekt, auf seinen Tod und sein siegreiches Überwinden des Todes hinwies, waren für die Christen die Veranlassung, die Geschichte des Propheten symbolisch für die Heilsidee zu verwerthen; sie erschliessen uns auch den Sinn dieser Symbolik: der in das Meer geworfene und von dem Fisch verschlungene Jonas versinnbildet den gestorbenen und in das Grab gelegten Christen, der Fisch den Tod, d. h. den ewigen Tod oder den höllischen Drachen, vor dem Gott die Seele des Verstorbenen bewahren soll, wie er Jonas aus dem Bauche des Fisches gerettet hat. Klar ausgesprochen findet sich die Symbolik in der zweiten pseudocyprianischen Oration, in welcher der Betende Gott an die wunderbare Rettung des Propheten erinnert, um

[1] Taff. 67, 1 u. 3; 98 u. 193.

[2] Perret, *Catacombes,* I, Taf. 78; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 39, 2.

[3] Luk. 10, 3.

[4] Vgl. darüber § 108, n. 11 und § 116.

[5] *Matth.,* 12, 40.

einen analogen Gnadenerweis zu erlangen: «wie du Jonas aus dem Bauche des Fisches erhört hast, so erhöre auch mich und wirf mich aus dem Tode in das Leben».[1] Wichtiger noch ist für die vorliegende Frage der nach de Rossi aus vorkonstantinischer Zeit stammende Grabstein, von dem Perret und Garrucci[2] ein gutes Faksimile veröffentlicht haben.[3] Unter dem Text der Inschrift ist der mit dem Schaf beladene Gute Hirt, rechts ein Löwe, links der Fisch, welcher Jonas ausspeit, und zuunterst ein Anker eingravirt. Den Sinn der Zusammenstellung der Symbole hat schon Le Blant durch den folgenden Passus eines liturgischen Gebetes erklärt, in welchem der Herr beschworen wird, den Verstorbenen vor den Angriffen des Löwen und des Drachen, d. i. des Satans, zu schützen: «Non ei se opponat leo rugiens et draco devorans, miserorum animas rapere consuetus».[4] In dem gleichen Sinne beten wir noch heute in der Todtenliturgie beim *Offertorium:* «Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu: libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus», etc.[5]

In den Bitten der Kommendatio ist Jonas sonderbarer Weise nicht aufgeführt. Diese Unterlassung mag wohl durch einen Fehler der Handschriften verursacht worden sein; denn der Prophet figurirt in einem *Ordo* des 11. Jahrhunderts: «Libera eum, Domine, sicut liberare dignatus es... Jonam de ventre ceti»,[6] und die bekannte Glasschale von Podgoritza,[7] welche ganz offenbare Anklänge an die liturgischen Gebete für die Verstorbenen enthält, hat über den Jonasdarstellungen die Legende: «diunam (Jonas) de ventre queti LIBERATVS EST».[8]

Es lassen sich bis jetzt siebenundfünfzig Monumente mit Jonasdarstellungen namhaft machen; da viele von ihnen drei und selbst vier Scenen aufweisen, so übertrifft die Summe aller Jonasbilder selbst diejenigen des Guten Hirten. Die ältesten Darstellungen reichen bis in die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts hinauf; die jüngsten stammen aus der vorgerückten zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

1. Doppelkammer (XY) des Lucinahypogäums in San Callisto. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 2. Jhts. Taf. 26, 1.

Die drei Darstellungen des Jonas nahmen die drei obersten Felder in der zweiten Kammer (Y) ein; links war die Auswerfung aus dem Schiff, und in der Mitte, über den beiden Fischen, die Ausspeiung gemalt. Beide Bilder wurden von der Wand abgelöst und dadurch zerstört. In dem Felde der rechten Wand ist noch der unter der Staude ruhende Jonas erhalten; er stützt sich auf den linken Arm und blickt nachdenklich vor sich hin. Bei allen Mängeln der Zeichnung hat der Künstler das

[1] Inter opp. Cypr., ed. Hartel, III, 147: «Sicut exaudisti Jonam de ventre ceti, sic me exaudias et eicias me de morte ad vitam». Vgl. über die Gebete oben S. 146 f.

[2] Perret, *Catacombes*, V, Taf. LXXVII, 1; Garrucci, *Storia*, VI, Taf. 484, 10.

[3] *Mus. Lateran.*, XIV, 8. Vgl. de Rossi, *Bullettino*, 1892, S. 127 f.

[4] Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, S. XXXIV; Mabillon, *Museum Italicum*, I, S. 385.

[5] Missale Romanorum im *Officium defunctorum*.

[6] Martene, *De antiquis Ecclesiae ritibus*, I, S. 899.

[7] Le Blant, a. a. O., Taf. XXXV.

[8] Vgl. auch oben S. 50 ff.

Ruhen sehr gut zum Ausdruck gebracht. Die Kürbisstaude fehlt auf den veröffentlichten Kopien,[1] wie auch die Figur selbst nicht richtig wiedergegeben ist. Dass dieses Bild den Grund zu falschen Auffassungen über die Genesis der Jonasdarstellungen gelegt hat, wurde schon oben S. 51 gesagt. Rechts und links von Jonas sieht man eine Taube mit dem Ölzweig. In dem Felde darunter ist das Seethier isolirt, als reines Ornament, gemalt.

2. Lunette der rechten Nische der Kapelle des hl. Januarius in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 34.[2]

Ein späterer loculus zerstörte zwei Drittel der Lunette und ihrer Dekoration. Die unter 20 angeführten Darstellungen der Lunette des Arkosols der Carvilia Lucina, das nur wenige Schritte von der Kapelle des hl. Januarius entfernt ist, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass hier alle drei Scenen des Jonas gemalt waren. Die Auswerfung aus dem Schiffe nahm, als die formell höchste, die Mitte ein. Man sieht noch das Segel mit dem Mast und die nach unten gewendeten Köpfe von zwei Schiffsleuten, welche Jonas aus dem Schiff geworfen haben. Links von dieser Scene war vermuthlich die Ausspeiung und rechts der unter der Staude ruhende Prophet gemalt. Die Taube, die sich noch in der linken Ecke erhalten hat, erinnert an einen auf derselben Prätextatkatakombe stammenden Grabstein, auf welchem der ausgespieene Jonas, das Monstrum und darüber eine Taube eingegraben sind;[3] sie erinnert ferner an das Bild der drei Jünglinge, über welchem die Taube mit dem Ölzweig schwebt (Taf. 78, 1), und an diejenigen der Opferung Isaaks (Taf. 201, 1 und 3), auf denen wir gleichfalls die Taube mit dem Ölzweig sehen. Bei unserem Vogel sind die Füsse zerstört; es ist sehr wahrscheinlich, dass auch sie den Ölzweig hielten.

3. Decke der Sakramentskapelle A 2 in der Katakombe des hl. Kallistus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 38.[4]

In dieser Kammer waren die drei Darstellungen in eben so vielen Lunetten an der Decke vertheilt. Die Scene der Auswerfung wurde durch ein späteres Grab vollständig zerstört; in der Lunette über dem Eingange wird Jonas von dem Ungeheuer ausgespieen, und in der dritten, rechts vom Eintretenden, schläft er unter der Laube. Das erste von den zwei erhaltenen Gemälden ist heute sehr verblasst.

4. Wände der Sakramentskapelle A 3 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zwei Hälfte des 2. Jhts. Taf. 26, 2 und 3.[5]

Wie in der Lucinagruft, so sind die Jonasbilder auch hier in die drei obersten Felder der Wände verwiesen: links wird Jonas über Bord geworfen, rechts vom Seethier ausgespieen und auf der mittleren Wand schläft er unter der fast ganz verblassten Laube, welche auf den veröffentlichten Kopien fehlt; zu beiden Seiten von der Laube sieht man

[1] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. IX (unvollständig und in winzig kleiner, für ikonographische Studien unbrauchbarer Kopie); Garrucci, *Storia*, II, Taf. 2, 2 (ungenau und unvollständig).

[2] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 37, 4.

[3] Perret, *Catacombes*, V, Taf. LVII, 7.

[4] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 4, 2 (beide in perspektivischer Verkürzung).

[5] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVI; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 6, 2-4.

eine Taube mit dem Ölzweig in den Krallen. Die erste Scene ist infolge der fortwährenden Fremden-Besuche schon heute so verwischt und durch Rauch verdunkelt, dass wir auf eine Wiedergabe derselben verzichten mussten. Der schlafende Prophet ist der Länge nach ausgestreckt, hat die Beine übereinander geschlagen und stützt sich auf den linken Arm, während er die rechte Hand unter den Kopf gelegt hat. In dieser Weise wird der Schlaf des Jonas gewöhnlich zur Darstellung gebracht.

5. Nische des cubiculum IV in der Katakombe des hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taff. 44, 2; 45, 2.[1]

Im rechten Felde des Gewölbes wird Jonas aus dem Schiff geworfen, gegenüber vom Ungeheuer ausgespieen, und in der Lunette schläft er unter der Staude. Das erste Gemälde unterscheidet sich von den älteren Darstellungen der Sakramentskapellen A3 und A6 insofern, als auf ihm die beiden Schiffsleute Jonas dem Ungeheuer in den Rachen werfen. Von nun an wird dieser Vorgang fast immer in der gleichen Form geschildert. Alle drei Bilder sind stellenweise sehr verblasst; auf dem dritten ruht Jonas nicht unter der üblichen Laube, sondern unter vier Kürbispflanzen, welche über ihm zu einem schattigen Dache in einander wachsen. Diese Darstellung muss schon zur Zeit Bosio's nicht sonderlich gut erhalten gewesen sein; denn die Blumenschnüre, die hier als Ornament angebracht sind, verwandelte Avanzini auf seiner Kopie in aufgehängte Tuchstreifen.

6. Linke Wand der Sakramentskapelle A 6 in der Katakombe des hl. Kallistus. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 47, 2.[2]

Hier wurden die drei Scenen aus der Kapelle A 3 mit geringen Varianten, sämmtlich auf der linken Wand, wiederholt: rechts die Auswerfung, in der Mitte die Ausspeiung und links die Ruhe des Jonas. Auf dem Hintertheil des Schiffes ist ein kleiner, segelloser Mast mit Querstange aufgerichtet, was ihm die Form eines Kreuzes verleiht. Dass der Maler hier, wie behauptet wurde, das Kreuz abbilden wollte, ist möglich, lässt sich aber durch nichts beweisen.

7. Sakramentskapelle A 5 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 47, 1.[3]

Von den drei Darstellungen ist nur der unter dem Kürbis ruhende Jonas erhalten. Die beiden andern waren wohl, wie in der folgenden Kapelle A 4, auf der zerstörten Decke gemalt.

8. Kammer A 4 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts.[4]

In zwei Lunetten der Decke sind, rechts die Ausspeiung, links die Ruhe des Jonas, ähnlich wie in A2, abgebildet. Die Auswerfung aus dem Schiff war in dem mittleren Felde der dem Eingange gegenüberliegenden Wand gemalt. Ein späterer loculus zerstörte den oberen Theil des Bildes; das Übrige wurde bei der nachträglichen Verstärkung des Hauptgrabes beschädigt und dermassen mit Stuck verdeckt, dass

[1] Bosio, *R. S.*, S. 543; Aringhi, *R. S.*, II, S. 299; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 177; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 76, 1.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XIV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 9, 2.

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 8, 6.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 8, 1.

man von der Existenz der Malerei keine Ahnung hatte. Ich entfernte den Stuck und fand fast das ganze Schiff, etwas von Jonas und die Beine eines der Schiffsinsassen.[1]

9. Bogen des Hauptarkosols der Kammer III in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 56.[2]

Nach einer hundertjährigen Verwendung der Jonasbilder in der coemeterialen Kunst geschah es hier zum ersten Mal, dass nur zwei Scenen aus der Geschichte des Propheten ausgewählt und dargestellt wurden. In der rechten Lunette des Bogens ruht Jonas unter der Kürbislaube, zur Hälfte durch ein Grab zerstört; er erinnert in der Haltung an denjenigen der Sakramentskapelle A3 (n. 4). Die Lunette zur Linken bewahrt noch das Bild der Sonnenscheibe in Gestalt eines bartlosen Kopfes, von dem einige Strahlen ausgehen. Die Figur des zur Ruhe gelagerten und von der Sonne belästigten Propheten wurde herausgeschlagen und zerstört. Die alten Kopien sind ungetreu, da sie sich widersprechen: Avanzini gab Jonas ausser einem formlosen Obergewand eine Tunika mit eng anliegenden Ärmeln, welche bis an die Handwurzel reichen; auf der Kopie Ciacconio's ist Jonas bis zu den Hüften entblösst und von da mit einem nicht näher bestimmbaren Gewandstreifen bekleidet, welcher die Form der Beine durchscheinen lässt, so dass man annehmen darf, dass er hier ebenfalls unbekleidet war. Dass er sodann keinen Bart hatte, beweist das noch erhaltene Bild in der Lunette gegenüber, wo er, wie immer, jugendlich und bartlos ist.

10. Decke der cripta della Madonna in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 61. Unedirt.

In dieser Kammer begegnen uns zum ersten Male die vier Darstellungen des Cyklus: in dem Felde über dem guten Hirten des Deckengemäldes wird Jonas von zwei Männern dem Ungeheuer in den Rachen geworfen, rechts wird er ausgespieen, zuunterst schläft er unter der Laube und links sitzt er in nachdenklicher Haltung, indem er den Zeigefinger der rechten Hand an die Wange gebracht hat. Das Seethier ragt auf beiden Fresken nur mit dem Vordertheile aus den Fluthen heraus; an dem Bilde der Ausspeiung ist ausserdem noch zu beachten, dass Jonas die Arme nach Art der betenden Figuren ausgebreitet hat. Einige leichte Beschädigungen abgerechnet, sind die Scenen sehr gut erhalten.

11. Rechtes Bogenfeld einer Nische bei dem Hypogäum der Acilier in S. Priscilla. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 70, 2.[3]

Von den Jonasbildern dieses Arkosols hat sich nur der unter der Staude ruhende Jonas, im rechten Felde des Bogens, erhalten. Die Figur des Propheten ist dazu noch sehr verblasst; sie glich derjenigen der Taf. 26, 1, hatte aber die umgekehrte Richtung. Die beiden andern Scenen waren wohl, wie in der unter 5 angeführten Nische derselben Katakombe, in den jetzt zerstörten Feldern, gegenüber und in der Lunette, gemalt. Der Künstler hatte die Eigenthümlichkeit, die Scenen durch andere

[1] Vgl. meine *Sakramentskapellen*, S. 36, Fig. 14. Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XVII, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 243; Aringhi, *R. S.*, I, S. 551; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 65; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 27;

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1888, Taf. III (nach meiner Zeichnung).

einzurahmen: neben dem ruhenden Jonas steht links Eva mit dem Baum und der Schlange, rechts wo der Stuck herabgefallen ist, stand Adam. Ähnlichen Trennungen sind wir schon oben S. 206 f. und 328 begegnet.

12. Kammer 52 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 65, 1, und 69. Unedirt.

Die Darstellungen dieser Kammer rühren von der gleichen Künstlerfamilie wie diejenigen der Madonnenkrypta (n. 10) her. Auf der inneren Eingangswand, links vom Eintretenden, hat sich die Ausspeiung, aber nur fragmentarisch, erhalten, da sie bei der gewaltsamen Entfernung der Thürpfosten beschädigt wurde. Sie war identisch mit 10, so dass ich das Fehlende leicht ergänzen konnte (Fig. 31). Bosio hat das Bild nicht abzeichnen lassen: ein Beweis, dass es schon damals so zerstört war, wie man es heute sieht. Gegenüber, im linken Felde der Front des Arkosols, ist der unter der Staude schlafende Jonas gemalt. Ein späteres Kindergrab zerstörte den Kopf mit dem rechten Arm wie auch das Dach der Laube. Avanzini machte aus dieser Figur einen Job,[1] indem er ihre Haltung etwas veränderte und den fehlenden Kopf ergänzte. Demnach darf das Fresko als unedirt gelten. Für die erste Scene, die Auswerfung des Jonas aus dem Schiff, fehlt in der Kammer der Raum; sie war also nicht abgebildet.

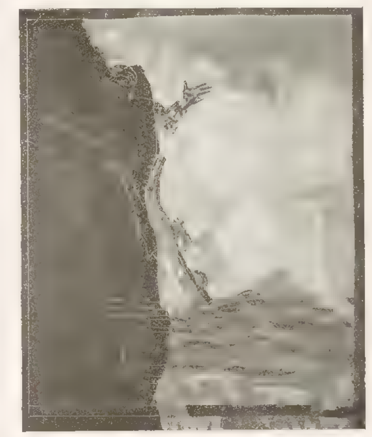


Fig. 31.

13. Decke der Kammer 53 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 67.[2]

In dieser Kammer haben wir das älteste Beispiel eines besonderen, aus drei Jonasscenen gebildeten Cyklus, der in den andern Katakomben nicht vorkommt. Die charakteristische Eigenthümlichkeit desselben liegt in der ersten Scene, welche bloss aus dem Fisch, der den Propheten bereits zur Hälfte verschluckt hat, besteht. Diese Scene hat also mit der zweiten eine grosse Ähnlichkeit; sie unterscheidet sich von ihr nur dadurch, dass Jonas mit der unteren Hälfte seines Körpers aus dem Rachen des Seethieres herausragt. Auf unserer Decke war sie links von dem guten Hirten gemalt, ist aber seit langer Zeit mit dem Stuck zerstört; schon Bosio musste auf seiner Kopie das Feld leer lassen, «essendo caduta l'incollatura», wie er hinzufügt.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 347; Aringhi, *R. S.*, II, S. 75; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 105; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 46, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 343; Aringhi, *R. S.*, II, S. 71; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 103; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 34, 1.

Wir werden weiter unten (21-23) drei Deckengemälde besprechen, die den Cyklus vollständig bieten, und auf die gleiche Künstlerklasse zurückzuführen sind.

14. Decke des cubiculum I in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 71, 1.[1]

Das Jonasbild ist das einzige, welches von dem ganzen Deckengemälde übrig blieb; es stellt den unter der Laube ruhenden Propheten dar. Obgleich der mittlere Theil der Figur mit dem Stuck fehlt, so kann man aus meiner Kopie dennoch ersehen, dass Jonas dem auf Taf. 104 abgebildeten gleicht; die Zeichnung Avanzini's, auf welcher er eine ganz verschrobene Körperhaltung hat, ist also nicht genau.

15. Gewölbe über dem Eingang zur Kapelle der Einkleidung in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 82, 2.[2]

Hier wurde nur die Scene der Ausspeiung gemalt: ein Fall, der sich sonst nicht wiederholt hat. Die Darstellung beschränkt sich auf das Seethier und Jonas, der die Gestalt eines Kindes hat; weder das Land noch das Wasser wurden von dem Künstler irgendwie angedeutet. Dieses hinderte Avanzini nicht, auf seiner Kopie nicht bloss dass Wasser sondern auch einen bewölkten Himmel anzubringen. Das Bild befindet sich in dem Bogen über der Thür und ist vorzüglich erhalten.

16. Rechtes Bogenfeld eines Arkosols unweit der Area I in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 89, 2.[3]

Jonas ruht unter der Staude. Seine kräftige, etwas verzeichnete Gestalt mit der niedrigen Stirn und den kurzen Haaren hat etwas Athletenhaftes an sich. Dass dieses von dem Künstler nicht bezweckt wurde, sondern rein zufällig ist, liegt auf der Hand. In dem Felde gegenüber ist Daniel zwischen den Löwen und in der Mitte die schöne Orans der Taf. 88 gemalt.

17. Decke der Krypta mit der Darstellung des Apostelfüsten in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 96. Unedirt.

Das reichhaltige Deckengemälde dieser Kammer ist von der Feuchtigkeit sehr geschwärzt und voller Flecken. Um die Kopie von ihm anfertigen zu können, musste es daher stark mit Wasser benetzt werden. Es bietet den Jonascyklus in vier Scenen. Links wird der Prophet von einem Manne aus dem Schiffe in den Rachen des Seethieres geworfen und in dem Felde darüber von dem Monstrum wieder ausgespieen, rechts schläft er unter der Laube, und in der Lunette über dem Eingange sitzt er traurig unter der verdorrten Pflanze. Das erste Bild ist das wichtigste und zum Glück auch das am wenigsten beschädigte. Wir sehen hier in dem Schiffe ausser dem nackten Matrosen, der Jonas hinauswirft, eine verhüllte Frau in der Haltung der Oranten. Diese etwas befremdende und in ihrer Art bis jetzt einzig

[1] Bosio, *R. S.*, S. 331; Aringhi, *R. S.*, II, S. 59; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 97; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 41, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 547; Aringhi, *R. S.*, II, S. 303; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 179; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 1.

[3] De Rossi, *R. S.*, S. II, Taf. XX; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 16, 1.

dastehende Erscheinung erklärt sich aus dem, was oben S. 366 über die symbolische Bedeutung der ersten Scene gesagt wurde, dass sie nämlich gewissermassen das Begräbniss des Verstorbenen versinnbildet. In der Frau haben wir demnach eine Repräsentantin der Hinterbliebenen, welche der Bestattung betend beiwohnen, zu erkennen.

18. Decke der Krypta des Orpheus in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 100. Unedirt.

In dieser Kammer hatte sich, lange Zeit vor ihrer Auffindung, stark ein Drittel der Deckenmalerei von dem Gewölbe abgelöst. Da sie dem Kanonikus Boldetti und den übrigen Verwüstern der Katakomben verborgen blieb, so fanden sich viele Fragmente im Schutt vor. Mit ihrer Hilfe war es mir möglich, das Fehlende zum Theil zu vervollständigen. Meine Tafel zeigt, dass wir eine etwas veränderte Kopie des Deckengemäldes der cripta della madonna (Taf. 61) vor uns haben: in der Mitte erscheint der Gute Hirt, in den ihn umgebenden Feldern vier Jonasscenen und vier Oranten, und in den Ecken statt der Ornamentköpfe die Büsten mit den Attributen der vier Jahreszeiten.[1] Die Bilder des Jonas sind, wie die der vorhergehenden Kammer, sehr geschwärzt; am deutlichsten ist das vierte zu erkennen, welches den Propheten in seiner Trauer zeigt: er sitzt und hat die Rechte, zum Zeichen des Schmerzes, an der Wange. Die Figur ist richtig gezeichnet und verräth eine gute Naturbeobachtung.

19. Decke des cubiculum XII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 104.[2]

Der Cyklus, den wir in der Kammer 53 (n. 13, Taf. 67) um eine Scene verstümmelt sahen, bietet sich hier in seiner Vollständigkeit dar: in dem Felde rechts von Daniel wird Jonas von dem Seethier verschlungen, in dem unteren ausgespieen und im linken schläft er unter der Kürbisstaude. Die Deckengemälde beider Kammern rühren von Malern aus der nämlichen Künstlerfamilie; sie gleichen sich nicht bloss inhaltlich sondern auch in der äusseren Anordnung und Umrahmung der Dekoration.

20. Lunette des Arkosols der Carvilia Lucina in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 106, 1. Unedirt.

Hier wurden aus dem Cyklus nur zwei Scenen, die Ausspeiung und die Ruhe des Jonas, abgebildet. Wie wir schon oben S. 338 bemerkt haben, hat der Künstler sie, im Interesse einer symmetrisch schönen Ausfüllung der Lunette, durch Daniel getrennt. Beide Scenen sind nur fragmentarisch auf uns gekommen. Von der ersten fehlt der zur Hälfte aus dem Rachen des Fisches hinausragende Jonas; von der zweiten fand ich im Schutte des Arkosols und der Gallerie sechs Fragmente, welche das Bild bis auf die obere Hälfte des Jonas vervollständigen. In der auf S. 338 abge-

[1] Eine kurz vor dem Druck dieser Zeilen vorgenommene Reinigung der Büste des Winters ergab, dass der verhüllte Kopf bekränzt ist und die Arme, wie bei den übrigen Büsten, frei sind. Diese Details vervollständigen die oben (S. 36) gegebene Beschreibung.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 377; Aringhi, *R. S.*, II, S. 105; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 120; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 52, 1.

druckten Fig. 28 gebe ich eine Ansicht der ganzen wiederhergestellten Dekoration der Lunette; ich habe die fehlenden Theile mit Hilfe der Taff. 26, 3, und 82, 2 ergänzt.

21. Bogen einer Grabnische im Arenar der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 109. Unedirt.

Die Vertheilung der drei Scenen ist aus der Totalansicht der Dekoration der Nische ersichtlich. In dem Felde zur Rechten wird Jonas von zwei zwerghaften Männern, welche unverhältnissmässig grosse Köpfe haben, aus dem Schiff geworfen; unter ihm wartet, mit aufgesperrtem Rachen, das Seethier, um ihn zu verschlingen. Das Schiff, ein Segelboot, ist an der Seite mit zwei schwebenden, weiblichen Figuren, welche Guirlanden halten, geschmückt; sein Vordertheil endet in einen Schwanenkopf. In der Mitte des Bogens liegt Jonas unter der verdorrten Laube; auf den rechten Arm gestützt, hat er die Linke erhoben und ausgestreckt, wie einer, der ein Selbstgespräch führt. Der Künstler hatte sich nachträglich entschlossen, den beiden zuerst gemalten Scenen noch die Ausspeiung hinzuzufügen. Da der Raum ihm mangelte, so setzte er das Ungeheuer mit einem winzigen Jonas unter die Laube. Von den grauen Flecken abgesehen, sind die Bilder gut erhalten.

22. Tiefe Gräbernische in der Kammer 33 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 113, 1, 2. Unedirt.

Hier war der gleiche Cyklus wie in 13 und 19 wiederholt. Auf der Decke sieht man, rechts vom Rundbilde des Centrums, die Ausspeiung; sie würde sehr gut erhalten sein, wäre sie nicht durch die Wuth der Sammler, denen die Loslösung des Mittelstückes nicht gelungen ist, absichtlich mit der Hacke verunstaltet worden. In dem Felde gegenüber, wo der Stuck ganz heruntergeschlagen ist, war die erste Scene abgebildet. Von dem ruhenden Jonas, welcher das Feld der linken Wand einnahm, ist nur der Theil von der Brust aufwärts und die Staude übrig geblieben; der Prophet glich denen der Taf. 47. Die Zerstörung desselben hat schon in alter Zeit, durch die Einlassung einer Inschrifttafel, stattgefunden. Dem ruhenden Jonas gegenüber ist Noe gemalt. Die Nische enthielt also die gleichen Bilder, wie die beiden Decken der Kammern 53 und XII.[1]

23. Rechtes Bogenfeld des Arkosols der Melkscene im coemeterium maius. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 118, 3. Unedirt.

Jonas schläft unter der Laube. Die Figur ist im unteren Theile, wo sie, wie ihr Gegenstück, bis vor kurzer Zeit mit einer lehmigen Kruste bedeckt war, sehr verblasst.[2]

24. Grab des Quellwunders in Sant'Ermete. Zwei Stuckll. Ende des 3. oder erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 119, 1. Unedirt.

Hier war die Scene, ähnlich wie in 21, unmittelbar neben dem ruhenden Jonas gemalt. Man sieht noch fast das ganze Monstrum und die Füsse des Propheten. Von der Kürbislaube haben sich nur ganz geringe Spuren neben dem Quell erhalten.

[1] Taff. 67 und 104.

[2] Vgl. S. 339, n. 15.

Die fehlenden Theile der beiden Darstellungen lassen sich mit Hilfe von 21 leicht ergänzen.

25. Decke der Kammer 37 A in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 130. Unedirt.

Wie 19, nur weniger gut erhalten und in veränderter Reihenfolge: in der Lunette über dem Eingange wird Jonas verschlungen, rechts ausgespieen, und in der unteren schläft er unter der Staude. Diese Malereien, die schon Bosio als «verblasst» bezeichnet hat, waren dermassen mit Flecken und Schimmel überzogen, dass es einer mehrmals wiederholten Reinigung mit verdünnter Säure bedurfte, bis sie so zum Vorschein gekommen sind, wie meine Tafel sie bringt. Stellenweise hat sich der etwas mürbe Stuck abgebröckelt.

26. Decke der benachbarten Kammer 37 B. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 131. Unedirt.

Wie 25, nur noch schlechter erhalten. Die Vertheilung ist dieselbe wie in 13: die erste Scene ist links, die zweite über dem Eingange, und die dritte rechts von dem guten Hirten gemalt. Das vierte Feld füllt hier Daniel, der auf dem Deckengemälde der Kammer XII in Centrum erscheint.

An den auf den Taff. 67; 68, 2, 3; 77, 3; 104; 113, 1, 2; 129-131 wiedergegebenen Fresken kann man deutlich sehen, wie ein und derselbe Bildercyklus durch Jahrzehnte hindurch von einer Künstlerfamilie an verschiedenen Grabstätten wiederholt wurde, indem man die Reihenfolge der Scenen abänderte nnd Bilder, die in der einen Krypta auf der Decke waren, in der andern auf die Eingangswand verwies oder umgekehrt von der Eingangswand in die Deckendekoration aufnahm oder auch schliesslich die eine oder die andere Darstellung ausliess. Wie bemerkt, «war es nicht nothwendig, dass der Cyklus an Ort und Stelle kopirt wurde; es genügte, das die Besteller in die Musterblätter Einsicht nahmen».[1]

27. Arkosol der Margaritha in San Callisto. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[2]

Die Malereien dieses Arkosols waren schon bei ihrer Freilegung unter de Rossi sehr verblichen und deshalb, wie auch wegen des rothen Untergrundes, schwer zu erkennen; heute sind die Farben fast ganz verschwunden, so dass wir auf de Rossi's Kopie angewiesen sind. Aus dieser zu schliessen, enthielt die linke Lunette die Ausspeiung des Jonas; der Prophet wendete aber nicht dem Beschauer den Rücken, wie auf der Kopie, sondern war in der Gebetshaltung, etwa wie auf Taf. 61, abgebildet. Die rechte Lunette, die der Kopist leer liess, war höchstwahrscheinlich durch das Bild des ruhenden Jonas ausgefüllt.

28. Grab der zwei Oranten neben der Kammer 10 in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 82, 1. Unedirt.

In dem Mittelfelde zweier Wandgräber waren zwei Jonasscenen, die Ausspeiung

[1] Siehe oben S. 156.

[2] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. XV, S. 81.

und die Ruhe unter der Staude, gemalt. Das Fresko löste sich, ungewiss wann, von der Tuffwand ab und zerschlug sich in Stücke. Bei den um die Mitte der 90 er Jahre angestellten Ausgrabungen wurden zwölf Fragmente im Schutt gefunden, aus denen ich die ganze erste und ein Drittel der zweiten Scene zusammensetzen konnte. Auf dem Bilde der Ausspeiung hat Jonas, wie in 10 und 12, die Arme zum Gebete ausgebreitet. Der ruhende Jonas glich demjenigen der Taf. 61.

29. Frontwand des linken Arkosols der Kammer 10 in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

In dem rechten Felde neben dem Bogen haben sich einige Farbreste erhalten, welche aber so mit Lehm durchsetzt sind, dass ich erst nach langem Studium in ihnen die Ausspeiung des Jonas konstatiren konnte. Der Prophet hielt die Arme vor sich ausgestreckt. In dem Felde gegenüber wird vielleicht eine zweite Scene, sei es die Auswerfung oder die Ruhe, dargestellt gewesen sein.

30. Decke des cubiculum XI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 71, 2.[1]

Hier waren zwei Scenen, die Auswerfung des Jonas aus dem Schiff und seine Rettung, gemalt. Beide sind mit dem Stuck zerstört; die erste glich derjenigen der Taf. 189, 1, die zweite derjenigen der Taf. 82, 2, mit dem Unterschiede, dass sowohl das Wasser wie auch das Gestade angedeutet war. Avanzini hat bei jener das Segel zu zeichnen vergessen.

31. Bogen des Arkosols neben der Kammer XI in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 156.[2]

In dem Felde zur Linken wird Jonas ausgespieen, rechts ruht er unter der Laube. Auf dem ersten Bilde hat sich an einer Stelle der Stuck abgelöst, wodurch das Monstrum etwas beschädigt wurde; Jonas ist hier ebenfalls als Betender aufgefasst. Die zwei nämlichen Gemälde wiederholen sich in dem folgenden und in zwei andern Arkosolien (39 und 40); alle diese Monumente liegen räumlich und zeitlich nicht weit auseinander und sind auf eine Künstlerfamilie zurückzuführen.

32. Arkosol der Kammer des Trikliniarchen in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 160, 2.[3]

Wie 31, aber in umgekehrter Ordnung. Der unter einer mächtigen Laube ruhende Prophet unterscheidet sich von den übrigen in der Haltung der Arme und Beine. Bei dem aus dem Rachen des Fisches herausragenden Jonas hat der Künstler die Pupillen zu malen vergessen. Zwischen beiden Scenen ist die Personifikation der Sonne angebracht, von welcher oben S. 32 die Rede war.

33. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Kammer X in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 58, 2.[4]

[1] Bosio, *R. S.*, S. 373; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 191; Aringhi, *R. S.*, II, S. 119; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 127; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 56, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 56, 5.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 369; Aringhi, *R. S.*, II, S. 97; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 116; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 50, 1.

Jonas ruht, halb sitzend, unter der Kürbisstaude. An mehreren Stellen haben sich die Farben abgeblättert; die Füsse sind mit dem Stuck zerstört.

34. Linkes Arkosol der Kammer I im cometerium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[1]

Die Felder des linken Arkosols bestimmte der Künstler für Scenen, die mit dem Wasser zusammenhängen; in der Mitte des Bogens malte er Noe in der Arche, in die übrigen aber vier Jonasbilder, von denen zwei in die Lunette und zwei in die Seitenfelder des Bogens kamen. In der Lunette wird links Jonas von einem Matrosen aus dem Schiffe in den Rachen des Ungeheuers geworfen und rechts ans Land gespieen; die erste Scene war schon zur Zeit Bosio's so unkenntlich, dass Avanzini den Fisch mit Jonas ausgelassen hat; heute ist sie fast vollständig verblasst. Im rechten Felde des Bogens schläft der Prophet unter der Staude; gegenüber hat er sich halb aufgerichtet und berührt traurig mit der Rechten den Kopf.

35. Decke des cubiculum II in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 171.[2]

Jonas schläft unter der Staude. Das Bild ist noch heute gut erhalten; daher sind auch die Kopien verhältnissmässig genau.

36. Frontwand des Arkosols im cubiculum III derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[3]

Die drei sehr verblassten Bilder der Auswerfung, der Rettung und der Ruhe des Jonas sind auf einen kleinen Raum der unteren Vorderwand des Arkosols zusammengedrängt. In dem winzigen Segelschiff sitzen drei Matrosen, von denen einer das Steuer führt und zwei die Auswerfung des Propheten besorgen; das Monstrum ragt hier wie auch bei der zweiten Scene nur mit dem Vordertheile aus den Fluthen heraus, während es auf den veröffentlichten Kopien in seinem ganzen Umfange sichtbar ist.

37. Arkosol der Kammer des weidenden Hirten in derselben Katakombe. Eine Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 172, 1. Unedirt.

In dem rechten Bogenfelde ruht Jonas unter der Staude, im linken empfängt Noe die Taube mit dem Ölzweig, und das Bild im Centrum vergegenwärtigt den Heiland, an welchen die Bitte gerichtet ist, dass Gott die Seele des Verstorbenen vor dem ewigen Tode bewahren möge, wie er Noe aus der Sündfluth und Jonas aus dem Bauche des Fisches gerettet hat. Trotz seiner guten Erhaltung ist das Bild des Jonas unbekannt geblieben.

38. Gewölbe über dem Grabe der zwei grossen Oranten in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 122, 1.[4]

Links wird Jonas von einem sehr langen Seeungeheuer ausgespieen und rechts

[1] Bosio, *R. S.*, S. 449; Aringhi, *R. S.*, II, S. 187; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 142; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 62, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 455; Aringhi, *R. S.*, II, S. 193; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 145; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 63.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 463; Aringhi, *R. S.*, II, S. 201; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 149; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 64, 2; Wilpert, *Jungfrauen*, Taf. II, 5.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 1; Perret, *Catacombes*, III, Taf. II und V.

schläft er unter der Staude. Auf der ersten Malerei ist das Gestade, nach welchem Jonas seine Hände ausstreckt, gegen alle Gesetze der Perspektive durch eine senkrechte Landzunge dargestellt; daneben ragen drei mächtige Steine aus den Fluthen heraus; weiter links sind, wie es scheint, vier Wellen, und zwar in ähnlicher Weise wie die Windungen des Ungeheuers angedeutet. An dem schlafenden Jonas, der in ungewöhnlich grossen Verhältnissen gehalten ist, sieht man deutlich, dass er die Augen geschlossen hat. Beide Fresken sind in einem vorzüglichen Zustande auf uns gekommen.

39. Bogen des Arkosols gegenüber der Krypta der Gaudentia in der Katakombe ad duas lauros. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 187, 1. Unedirt.

In der gleichen Ordnung wie 31. Das Bild der Ausspeiung ist nur zu einem geringen Bruchtheil erhalten; denn kaum war es beendet, so wurde, als der Mörtel noch frisch war, in dasselbe ein Glasteller als Ornament eingelassen, welcher Jonas und den Vordertheil des Ungeheuers zerstört hat. Es wird sich übrigens wenig von seiner Vorlage unterschieden haben, da es von dem gleichen Künstler herrührt.

40. Hauptarkosol der Kammer gegenüber dem Weinwunder in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 189, 2, 3. Unedirt.

Die Ausspeiung des Jonas, welche im rechten Felde des Bogens gemalt ist, gleicht 32, während der unter der Staude schlafende Prophet sich mehr 31 nähert. Über beiden Figuren sind einfache Blätter- und Blumenschnüre angebracht.

41. Arkosolien der Bäckergruft in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taff. 194 f.[1]

In den vier von einer kleinen Absis überwölbten Arkosolien der Kammer sind, in der Richtung von links nach rechts, die vier Jonasscenen gemalt; meine Tafeln geben sie in der Verkürzung. In dem ersten Arkosol sehen wir die Auswerfung: ein Matrose hat Jonas bei den Beinen gefasst und wirft ihn dem Seethiere in den Rachen; ein zweiter Matrose sitzt am Steuerruder. Es folgen, im nächsten Arkosol die Ausspeiung, im dritten der schlafende und im vierten der trauernde Jonas. Avanzini liess auf dem letzten Fresko, welches am schlechtesten erhalten ist, die verdorrte Staude aus und gab auf dem ersten dem Steuermann eine Tunika und die phrygische Mütze, während derselbe auf dem Original unbekleidet ist. Garrucci nahm die Kopien ohne jede Verbesserung in sein Werk auf, und die drei ersten wurden auch in den Handbüchern abgedruckt.

42. Decke der Krypta der Böttcher in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 203.[2]

Die drei üblichen Scenen des Cyklus füllen drei von den vier Lunetten, welche den guten Hirten umgeben: in der Lunette über der Hinterwand ist der aus dem Schiff geworfene, links der ausgespieene und über der Thür der schlafende Jonas abgebildet. Letzterer ist besonders schlecht erhalten.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 225; Aringhi, *R. S.*, I, S. 533; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 56; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 22, 3-6.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 555; Aringhi, *R. S.*, II, S. 315; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 183; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 78, 2.

43. Decke der Kammer des nimbirten Christusmedaillons der Katakombe der hl. Soteris. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 210. Unedirt.

In den vier Lunetten, welche um die Büste des Heilandes im Centrum der Decke gereiht sind, ist der vollständige Cyklus so vertheilt, dass über dem Eingange die Auswerfung, rechts die Rettung, links der ruhende und über der Hinterwand der trauernde Jonas sich befindet. Da der Lichtschacht der Kammer bis vor kurzer Zeit offen war, so sind die Farben der Deckenmalerei durch den Zutritt der Luft stellenweise sehr verblasst. Von dem vierten Bilde, das weniger beschädigt ist, veröffentlichte Perret eine ungenaue Kopie,[1] welche in die Handbücher aufgenommen wurde; die übrigen sind noch unbekannt.

44. Front des Arkosols des Zosimianus in der Katakombe der hl. Cyriaka. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 205.[2]

Jonas ruht unter der Laube. In der Einfassungsborte des Bildes ist die an den Verstorbenen gerichtete Akklamation: ZOSIMIANE IN DEO VI*vas*, «Zosiamianus lebe in Gott!» eingeschrieben.

45. Decke über dem Grabe mit der Darstellung der Epiphanie in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 189, 1. Unedirt.

Die Bilder sind auf der Hälfte des Gewölbes über dem Grabe mit den vielen Scenen (Taf. 212) gemalt und verhältnissmässig gut erhalten: rechts wird Jonas von einem Matrosen aus dem Segelschiff in den Rachen des Ungeheuers geworfen, links auf das wie in 38 gebildete Gestade ausgespieen und in dem dritten Felde schläft er unter der Kürbisstaude. Das Seethier hat beidemale einen sehr dünnen Leib und ist in grün-weiss-rothen Farben ausgeführt.

46. Decke der Krypta der Susanna im coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 221. Unedirt.

Die Decke bildet ein Kreuzgewölbe, in dessen vier Kappen die vier von Blumenschnüren eingerahmten Jonasscenen gemalt sind. In derjenigen über der Hinterwand wird der Prophet aus dem mit einer Wellenlinie verzierten Segelschiff von zwei Matrosen herausgeworfen, welche ihn je bei einem Beine gefasst haben; Jonas hat seine Hände wie zum Untertauchen vor dem Rachen des Ungeheuers ausgestreckt. Die linke Kappe enthält den ausgespieenen, diejenige über dem Eingange den ruhenden und die letzte den unter der verdorrten Staude sitzenden Propheten, welcher, wie im Selbstgespräch, die Hände vor sich hält. Die Bilder sind fast ganz in rothbraunem Ocker ausgeführt und etwas verblasst; sie gehören zu den rohesten Erzeugnissen der Katakombenmalerei.

47. Linkes Bogenfeld des Arkosols der Zosime in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 224, 1.[3]

[1] *Catacombes*, I, Taf. LXVII.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1876, Taf. VIII.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 473; Aringhi, *R. S.*, II, S. 211; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 154; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 66, 2.

Ursprünglich war für das Feld nur der ruhende Jonas bestimmt, welcher den grössten Theil desselben einnimmt; nachträglich fügte der Maler, so gut und schlecht es ging, die Scenen der Auswerfung und Ausspeiung hinzu. Auch diese Malereien sind ungewöhnlich roh; der ruhende Prophet zumal ist vollständig verzeichnet. Avanzini hat alle Irrthümer des Originals verbessert und alle sonstigen Mängel beseitigt; infolge dessen gibt seine Kopie nur den Inhalt des Bildes wieder.

48. Front eines Arkosols hinter der Kapelle der sechs Heiligen in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 226, 3. Unedirt.

Das Fresko bietet das einzige Beispiel einer isolirt gemalten Auswerfung des Jonas aus dem Schiff. Es wurde, wie das Gegenstück, kurz nach seiner Vollendung, als die Farben noch nicht trocken waren,[1] so verwischt, dass das Schiff seine Form verloren hat. Die Grösse des Insassen beweist, dass nur der Vordertheil desselben gemalt war. Von dem Monstrum haben sich bloss schwache Reste erhalten.

49. Decke des cubiculum XIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 233.[2]

Hier kam wieder der vollständige Cyklus zur Darstellung. In dem Felde rechts vom Mittelbild wird der Prophet von einem Manne aus einer Barke in den Rachen des Ungeheuers geworfen, über dem Eingange wird er ausgespieen, links ruht er unter der Kürbisstaude und über der Hinterwand sitzt er traurig wegen der verdorrten Pflanze. Auf dem zweiten Bilde hat der Maler einen isolirten Hügel zur Andeutung des rettenden Gestades hinzugefügt; dieses Detail fehlt bei Garrucci, findet sich aber bei Avanzini, dessen Kopie der Deckenmalerei ziemlich getreu ist.

50. Kammer im Hypogäum der hl. Thekla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 235. Zum Theil unedirt.[3]

Auf der Frontwand des rechten Arkosols ist rechts die Auswerfung aus dem Schiffe, links die Rettung des Jonas gemalt; es folgt dann, auf der Front des Arkosols der Hinterwand, rechts der ruhende und links der trauernde Jonas. Alle vier Scenen sind auf einem schmutzigen, dunkelgrünen Grunde gemalt. Von den beiden ersten kann man die Umrisse nur mit grosser Mühe erkennen, da die Farben sehr verblasst sind; die beiden andern haben sich, wie meine Tafel zeigt, etwas besser erhalten.

51. Bogen des Arkosols der Heilung des Besessenen in der Katakombe des hl. Hermes. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[4]

Fast bei jedem Bilde dieses Arkosols hatten wir Gelegenheit, auf die Irrthümer der von Avanzini angefertigten Kopien hinzuweisen. Sehr ungenau abgezeichnet ist auch die im Bogen links von dem Guten Hirten gemalte Darstellung des Jonas, welcher um die verdorrte Staude trauert: auf dem Original hat er mit demjenigen, den wir auf Taf. 100 abbilden, eine grosse Ähnlichkeit; auf der Kopie dagegen gleicht er

[1] Siehe oben S. 299.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 383; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 122; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 54, 1.

[3] *Röm. Quartalschr.*, 1890, Taf. X.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 567; Aringhi, *R. S.*, II, S. 331; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 187; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 83, 2.

einem bärtigen Flussgott, dem nur die Wasserurne fehlt. Das Fresko rechts von dem guten Hirten, welches den unter der Kürbislaube schlafenden Jonas darstellt, erinnert an 38.[1]

52. Lunette eins Arkosols der Region der hll. Gaius und Eusebius in San Callisto. Verschollen.[2]

Die von Toccafondo stammende Kopie Bosio's enthält einen Widerspruch; denn sie zeigt den Propheten, wie er unter der schattigen Kürbisstaude trauert. Auf dem Original war also entweder eine verdorrte Pflanze, wie z. B. auf Taf. 100, oder, was wahrscheinlicher ist, der schlafende Jonas gemalt.

53. Bogen eines Arkosols derselben Region. Verschollen.[3]

Die vier Scenen des Cyklus umgeben das Rundbild des Guten Hirten in der Mitte; sie folgen sich von links nach rechts. Die veröffentlichten Kopien gehen ebenfalls auf eine von Toccafondo angefertigte Zeichnung zurück; die Drachenform des Fisches abgerechnet, weisen sie keine wesentlichen Irrthümer auf.

54-57. Aus den Cyklen des Jonas, die in dem zerstörten Hypogäum der Jordani dargestellt waren, wählte der «erste» Zeichner Ciacconio's je eine Scene aus. Die Irrthümer, welche er bei dem Abzeichnen beging, lassen sich an der Hand der Kopien verbessern, die Bosio nach de Winghe's Originalzeichnungen machte. Der in der Lunette eines Arkosols des «sacellum tertium» gemalte schlafende Jonas[4] glich dem der Taf. 156, 2; der ausgespieene und trauernde, welche aus dem «sacellum quartum» stammen,[5] hatten mit denen der Taff. 100 und 233, und die Scene der Auswerfung aus dem «sacellum quintum» mit dem der Taf. 45, 2 einige Ähnlichkeit.[6]

§ 103. Job.

«Ich weiss, dass mein Erlöser lebt, und ich werde am jüngsten Tage von der Erde auferstehen; und werde wieder umgeben werden mit meiner Haut, und werde in meinem Fleische meinen Gott schauen. Ich selbst werde ihn sehen, und meine Augen werden ihn anschauen, und kein anderer; diese Hoffnung ruhet in meinem Busen».[7] Dieser prophetischen Worte wegen, die in die Todtenliturgien aufgenommen

[1] Dass der «betende Jonas» der von Bosio-Garrucci veröffentlichten Kopien auf dem Original Daniel zwischen den Löwen vorstellt, wurde schon oben S. 343 berichtigt.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 277; Aringhi, *R. S.*, I, S. 585; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 81; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 35, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 279; Aringhi, *R. S.*, I, S. 587; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 82; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 35, 2.

[4] Wilpert, *Alte Kopien*, Taff. II, 2, und V (Bosio, *R. S.*, S. 521; Aringhi, *R. S.*, II, S. 275; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 167; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 1).

[5] Wilpert, a. a. O., Taff. III, 1, und V (Bosio, *R. S.*, S. 523; Aringhi, *R. S.*, II, S. 277; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 168; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 71, 3).

[6] Wilpert, a. a. O., Taff. III, 2, und V (Bosio, *R. S.*, S. 527; Aringhi, *R. S.*, II, S. 281; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 170; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 72, 1).

[7] Job. 13, 25, 27.

und theilweise selbst auf Grabsteinen eingemeisselt wurden,[1] galt Job im Alterthum als einer der Hauptzeugen für die künftige Auferstehung. Als solchen führt ihn schon der hl. Klemens R. an, wo er von der Auferstehung spricht.[2] Neben dieser Bedeutung bildete sich schon frühzeitig noch eine andere aus. Indem man vornehmlich die grossen Leiden berücksichtigte, mit denen Gott Job heimgesucht und von denen er ihn wieder befreit hat, um ihn für die Treue desto freigebiger zu belohnen, sah man in dem frommen Dulder das Vorbild der von Gott von den ewigen Leiden befreiten Seele des Verstorbenen: «Befreie, o Herr, die Seele deines Knechtes, wie du Job von seinen Leiden befreit hast», lesen wir in der Kommendatio. Diese zweite Bedeutung, als Ausdruck der Bitte um dem Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen, hat Job in der Grabmalerei; denn auf allen Bildern ist er als Leidender aufgefasst; mit der einfachen Tunika bekleidet, sitzt er, von allen verlassen, auf einer kleinen Erhöhung oder einem Schemel und blickt traurig vor sich hin; einmal nur erscheint neben ihm seine Frau und reicht ihm, aus Scheu vor seiner Krankheit, auf einem Stocke den Kranzkuchen. Die Künstler begnügten sich, in dieser delikaten Weise das Leiden Jobs auszudrücken; keiner brachte es über sich, den wider das Schönheitsgefühl verstossenden Aussatz irgendwie anzudeuten, was später die mittelalterlichen Buchmaler ohne alles Bedenken gethan haben. Die Zahl der Darstellungen ist, in Anbetracht der späten Zeit ihres Aufkommens, eine ziemlich grosse: man kennt bis jetzt elf Gemälde, die den Dulder vorführen; zwei stammen aus dem 3., die übrigen aus dem 4. Jahrhundert. Sie sind, fünf ausgenommen, bekannt. Ein Fresko, das auf den veröffentlichten Kopien als eine Darstellung Jobs figurirt, ist aus der Liste zu streichen, da das Original den unter der Staude ruhenden Jonas bietet.[3]

1. Bogen des Hauptarkosols des cubiculum III in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 56.[4]

Job, nur mit der Untertunika bekleidet, sitzt auf einer kleinen Erhöhung; er hat die Linke herabgelassen und die Rechte auf das Knie gelegt. Der Künstler wollte die Betrübniss des Dulders auch im Gesicht zum Ausdruck bringen, was ihm für die unbequeme Lage, in der er arbeitete, nicht übel gelungen ist. Das Bild befindet sich nämlich in der Höhe des Arkosolsbogens, war also schwer zu malen. Schon Bosio hat seine Bedeutung richtig erkannt; «Job nel Sterquilinio, secondo che si può argomentare da alcun' altre figure simili de' Pili» lautet seine erklärende Unterschrift. Da das Fresko noch heute gut erhalten ist, so fiel auch die Kopie Avanzini's ziemlich getreu aus; einen erwähnenswerthen Irrthum sehen wir nur an den Halbärmeln der Tunika, welche auf der Kopie zurückgestreift erscheinen, auf dem Original dagegen zwei schmale Besätze aufweisen.

2. Eingangswand der Kammer 33 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 105, 2. Unedirt.

[1] Le Blant, *Sarcophages d'Arles*, S. XXXVII; desselben *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, II, S. 34.

[2] *I Corinth.*, 26, 3 ed. Funk 94.

[3] Siehe oben S. 371.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 243; Aringhi, *R. S.*, I, S. 551; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 65; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 27.

Bei der Erweiterung der Thüre wurde das Bild bis auf das Wenige, was meine Tafel bietet, zerstört. Job war nur mit der kurzärmeligen Tunika bekleidet und scheint die gleiche Haltung wie in 1 eingenommen zu haben. Obgleich ihm als Pendant eine Scene, die aus zwei Figuren besteht, gegenübergestellt ist, so darf man nicht vermuthen, dass neben ihm seine Frau gemalt nur; denn wenn man das an seiner Figur Fehlende ergänzt, so bleibt für die Frau kein Platz übrig. Der Maler hat hier nicht überall die strengen Forderungen der Symmetrie befolgt: auch in der obersten Reihe entspricht der Gichtbrüchige, also eine Figur, der Opferung Isaaks, die aus drei Figuren nnd dem Altare sich zusammensetzt.

3. Grab bei der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 147.[1]

Job in der Exomis, sitzt auf einem Schemel. Links von ihm steht seine Frau und reicht ihm den Kranzkuchen.[2]

4. Deckengemälde der Kammer IX in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 71, 2. Unedirt.

Bei der Kopirung dieses Bildes hat Avanzini einen sonderbaren Irrthum begangen: er verwandelte das Felsstück, auf welchem Job sitzt, in zwei Körbe und den sitzenden Job in den stehenden Heiland mit dem Stabe in der Rechten; um die Scene der Brodvermehrung zu vollenden, fügte er links von Christus drei weitere Körbe hinzu.[3] Das Fresko kann demnach als unedirt gelten. Job ist mit dem Arbeiterkittel bekleidet; seine Haltung gleicht derjenigen der beiden ersten Darstellungen.

5. Frontwand über dem Bogen des Arkosols der Krypta der Susanna in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 220. Unedirt.

Das Bild ist auf einem dünnen, schlechten Stuck und mit schlechten Farben gemalt, daher an einigen Stellen sehr verblasst. Job sitzt nach rechts gewendet. Die Details lassen sich nicht mehr bestimmen.

6. Rechtes Bogenfeld des ersten Arkosols der Magier mit dem Stern in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 166, 2.[4]

Von dieser Figur veröffentlichte Garrucci eine völlig veränderte Kopie, wodurch auch die Bedeutung derselben eine andere wurde: wir sehen bei ihm einen mit der Talartunika und dem Pallium bekleideten Jüngling, welchem auf der linken Seite des Nachbarbildes eine ähnliche nur in der unteren Hälfte erhaltene Gestalt entsprochen hat. Auf dem Original hat Job eine lose, mit Besätzen verzierte Ärmeltunika und gleicht in der Haltung 1.[5]

7. Linkes Bogenfeld des zweiten Arkosols der Magier mit dem Stern in derselben Katakombe Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Von demselben Maler und ähnlich wie 6, nur sehr schlecht erhalten.

[1] *N. Bullett.*, 1898, Taf. VIII-IX.

[2] Vgl. oben S. 54.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 373; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1.

[4] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 2.

[5] Über die Darstellung links von dem Nachbarbilde vgl. oben S. 349.

8. Front des Arkosols mit der Darstellung Jobs hinter der Kapelle der sechs Heiligen in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 226, 1. Unedirt.

Die Figur des Dulders ist ganz in Rothbraun ausgeführt und heute stark verwischt; derselbe trägt die Exomis und sitzt, wie es scheint, auf einem Felstück.

9. Eingangswand des cubiculum IV in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 226, 2.[1]

Job, in sehr grossen Dimensionen gehalten, sitzt auf einem Schemel; er hat eine discincta an, deren Ärmel bis an die Handwurzel reichen. Die linke Hand ist ganz verzeichnet. Bosio liess die Figur sonderbarer Weise unerklärt; daher wusste sie auch Aringhi nicht zu deuten. Erst Bottari (*R. S.,* S. 66) brachte, etwas schüchtern, die richtige Erklärung vor.

10. Decke einer Kammer des zerstörten Hypogäums an der Via Latina. 4. Jht.[2]

Nach der von Avanzini angefertigten Kopie zu schliessen, war Job identisch mit 4.

11. Eingangswand einer verschollenen Kammer unweit der Scipionengräber. 4. Jht.[3]

Job machte mit der rechten Hand den Gestus der Trauer; hiervon abgesehen glich er in der Kleidung und Haltung 1.

§ 104. Tobias mit dem Fisch.

Für die symbolische Auslegung der Bilder des Tobias mit dem Fisch bietet die Kommendatio keinen Anhalt. Auch die Gebete der Todtenliturgien sowie die älteste kirchliche Litteratur lassen uns hier vollständig im Stich; erst zwei spätere Schriftsteller, der hl. Optatus von Mileve[4] und der anonyme Verfasser des Traktates *De promissionibus et praedictionibus Dei*[5] erklären den von Tobias im Tigris gefangenen Fisch als das Symbol Christi, des himmlischen ΙΧΘΥΣ. Diese Symbolik wurde von einigen Archäologen mit Unrecht auf die bildlichen Darstellungen des Tobias in den Katakomben angewendet; die Maler haben die « interiora remedia » — Herz, Galle und Leber — des Fisches, die bei jener Auslegung eine Hauptsache sein müssten, auf

[1] Bosio, *R. S.*, S. 259; Aringhi, *R. S.*, I, S. 567; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 73; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 31, 3.

[2] Bosio, *R. S.,* S. 307; Aringhi, *R. S.*, II, S. 25; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 91; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 40, 1.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1886, Taf. II.

[4] *De schismat. Donat.*, 3, 2, Migne, 11, 991: Christus intelligitur per piscem, qui in lectione patriarchae legitur in Tigride flumine prehensus: cuius fel et iecur tulit Tobias ad tutelam feminae Sarae et ad illuminationem Tobiae non videntis, etc.

[5] C. 2, 39 Migne, 51, 816: Hoc (d. h. die Austreibung des Teufels aus Sara und die Heilung des blinden Tobias) egit piscis magnus ex passione sua Christus purgans Mariam ex qua expulit septem daemonia... Qui... caecato lumen reddidit Paulo (*Act.* 9, 18) satians ex se ipso in littore discipulos et toti se offerens mundo ἰχθύν.

keinem einzigen Bilde irgendwie angedeutet;[1] sie zeigen nur den Fisch, und zwar gefangen und bewältigt in der Hand des Tobias. Dadurch geben sie uns einen Wink, in welchem Sinne wir diese biblische Figur hier aufzufassen haben. Der heilige Text berichtet (6, 2 ff.), dass Tobias bei seinem Fussbad im Tigris von einem grossen Fische angefallen wurde: «...und siehe, ein ungeheuerer Fisch kam heraus, ihn zu verschlingen. Da erschrak Tobias vor ihm und rief mit lauter Stimme, und sprach: Herr! er fällt mich an!» Der Fisch präsentirt sich also als etwas Feindliches, kann daher schon aus diesem Grunde nicht den Heiland vorstellen. Von dem Engel belehrt, wie der Fisch bezwungen werden könne, «zog Tobias ihn ans trockene Land» und schlachtete ihn. Raphael wird so sein Retter. Tobias selbst bekennt es später ausdrücklich. Denn als er nach seiner Rückkehr dem Vater nahe legte, dem Raphael die Hälfte des mitgebrachten Vermögens zur Belohnung zu geben, führte er unter den Gründen zu Gunsten seines Antrages auch den an, dass der Engel ihn «vor dem Verschlingen des Fisches gerettet habe» (12, 3). Auf diese Weise reihen sich die Darstellungen des Tobias von selbst unter die Beispiele der wunderbaren Erweisungen des göttlichen Beistandes ein; folglich sind sie ebenso wie diese zu erklären. Eine Bestätigung für die Richtigkeit dieser Auslegung finden wir in der ersten pseudocyprianischen *Oratio,* wo der Betende fleht, dass Gott ihm beistehen möge, wie er Tobias beigestanden sei: «Et sicut Tobiae adfuisti, ita mihi adesse digneris».[2] Der Umstand, dass Tobias auf einer Reise den Beistand Gottes durch Raphael erfahren hat, mag auf seine Wahl für die coemeteriale Symbolik bestimmend eingewirkt haben. Jedenfalls war die Vorstellung, dass die Seele bei ihrem Tode, wie der arme Lazarus,[3] von Engeln abgeholt und in die Ewigkeit geleitet würde, bei den alten Christen geläufig. Wichtig ist hier besonders die folgende Stelle aus Origenes: «Wenn dieses Zelt» (d. h. der Körper) «aufgelöst sein wird und wir in jenes Heiligthum und in die Stätte der Verheissung einzutreten uns anschicken, dann werden diejenigen, die wahrhaft heilig sind, von den Engeln genommen und auf den Schultern und Händen an den Ort der Ruhe getragen. Dieses hat der Prophet im Geiste vorausgeschaut, da er sagte: Denn seinen Engeln hat er um deinetwillen befohlen, dass sie auf den Händen dich tragen, damit nicht etwa an einen Stein stosse dein Fuss... Die Gerechten sind es, die der Hilfe der Engel bedürfen, damit sie von den Dämonen nicht zum Falle gebracht werden».[4] Diese Anschauungen haben auch, wie die folgenden Gebete beweisen, in die Liturgie Eingang gefunden: «Empfange die Seele deines Dieners und lasse sie durch die Hände der heiligen Engel in den Schoss deines Freundes und Patriarchen Abraham geleiten...»; «nimm auf, o Herr, die Seele deines Dieners, die aus Egypten zurückkehrt und die Reise zu dir unternimmt. Sende ihr deine heiligen Engel entgegen und weise ihr den Weg der Gerechtigkeit...»; «gewähre, wir bitten dich, allmächtiger Gott, dass die Seele deines

[1] Das Fresko, auf dem man die genannten Fischtheile konstatiren zu können glaubte (Taf. 146, 1), hat mit Tobias nichts zu schaffen.

[2] Inter opp. Cypriani, ed. Hartel, III, 145.

[3] Luk., 16, 22.

[4] Orig., *In Num. Homil.*, 5, 3; Migne, 12, 606.

Dieners von den Engeln des Lichtes empfangen und in die ihr bereiteten Wohnungen überführt werde».[1] Dieselben Gedanken liegen auch den lakonischen Ausdrücken: accersitus ab angelis, petitus in pacem, welche auf einigen Epitaphien vorkommen, zu Grunde.[2]

Tobias versinnbildet demnach die Seele des Verstorbenen, welche Gott auf ihrer Reise in die Ewigkeit durch seine Engel gegen die Nachstellungen des Feindes beschützt. Trotz dieser tiefen und gehaltvollen Symbolik kam er nur selten zur Darstellung. Der Grund davon ist schon oben (S. 54) angegeben worden.

1. Bogen des Hauptarkosols des cubiculum III in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 56.[3]

Das Bild wurde von den Antiquitätensammlern von der Wand abgelöst; wir sind daher für die Beschreibung desselben auf die Kopien angewiesen. Tobias war als Fischer aufgefasst; aus diesem Grunde war er, den Traditionen der antiken Kunst entsprechend, ohne alle Gewandung abgebildet; er hielt in der Rechten den Fisch, in der Linken einen langen Stock.

2. Rechtes Bogenfeld eines Arkosols in der Katakombe des Thrason. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 164, 2[4]

Tobias, mit der langen, ungegürteten Ärmeltunika bekleidet, hält in der erhobenen Rechten an einer kurzen Schnur den Fisch und zieht mit der Linken das Pallium herauf, von dem nur das Ende angedeutet ist.

In diesen beiden Darstellungen ist es also nur der Fisch, welcher uns die Figur als diejenige des Tobias erkennen lässt. Trotzdem hat schon Bosio die richtige Deutung von ihr aufgestellt; denn unter das Bild aus S. Domitilla schrieb er als erklärende Unterschrift die folgenden Worte: «Tobia il giovane co'l pesce cavato dal fiume Tigre». Wie richtig diese Erklärung ist, beweist das folgende Fresko.

3. Grab mit der Darstellung der Epiphanie in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 212.[5]

Hier hat der Maler auch den Engel in die Scene aufgenommen. Derselbe ist mit Tunika und Pallium bekleidet, dessen Zipfel die crux gammata ziert; er gleicht demnach vollständig dem Heiland, welcher in dem Nachbarfelde den Gichtbrüchigen heilt.[6] Diese völlige Gleichheit ist, nebenbeigesagt, ein deutlicher Beweis, dass der Urheber des Bildes in dem Engel ebenfalls Christus darstellen wollte.[7] Tobias eilt

[1] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, S. 752, 748, 758 (II, S. 218). Vgl. *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, S. 128. In der Kommendatio betet der Priester: Cedat tibi (gemeint ist die «anima christiana proficiscens») teterrimus Satanas cum satellitibus suis: in adventu tuo te comitantibus Angelis contremiscat, atque in aeternae noctis chaos immane diffugiat. Hierher gehört auch die folgende Stelle aus einer Seelenmesse des mozarabischen (altspanischen) Missale: Caelici agminis deductione protectus feralia ultricium poenarum ergastula transgrediatur illaesus (bei Migne 85, 1021).

[2] Fabretti, *Inscript.*, S. 581, 736; de Rossi, *Inscript.*, I, S. 31 und 288; desselben *R. S.*, II, Taf. XLIII, 39.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 243; Aringhi, *R. S.*, I, S. 551; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 65; Garrucci, *Storia*, Taf. 27.

[4] S. d'Agincourt, *Storia*, VI, Taf. VII, 3. Vgl. oben S. 353, Fig. 30.

[5] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 73, 2.

[6] Siehe oben S. 265 f.

[7] Siehe oben S. 127.

mit dem Fisch auf seinen Retter zu; er ist, bis auf den vorn überhängenden Lendengürtel, völlig unbekleidet, also auch hier als Fischer aufgefasst; in der Rechten hält er an der Schwanzflosse den gefangenen Fisch und in der Linken einen langen, nach oben zu ruderförmig sich erweiternden Stock. Raphael hat im Sprechen die Rechte bis zur Brusthöhe erhoben und ausgestreckt. Rechts zuäusserst, durch die Heilung des Gichtbrüchigen getrennt, liegt die Personifikation des Tigristromes, über welche oben S. 33 das Nothwendige gesagt wurde.

§ 105. David mit der Schleuder.

«Befreie, o Herr, die Seele deines Knechtes, wie du David aus der Hand des Goliath befreit hast!» In dieser auf die Seele des Verstorbenen angewendeten Symbolik haben wir das einzige[1] bisher bekannte Bild des David mit der Schleuder zu nehmen. Es befindet sich in S. Domitilla, auf der Decke der Kammer III, die schon sechs andere dem Sinne nach hierhergehörige Darstellungen geliefert hat, und stammt aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts.[2] David, mit der Exomis bekleidet, hält in der herabgelassenen Rechten die Schleuder mit dem Stein und in der Linken ein Tuch, in welchem er die übrigen im Bache aufgelesenen Steine (1 Kön. 17,40) geborgen hat. Er bildet allein die ganze Komposition. Dass Goliath ausgeschlossen wurde, geschah nicht aus Mangel an Raum. Der Künstler hätte auf Kosten der beiden bedeutungslosen Landschaften mit Leichtigkeit ein grösseres Feld schaffen können, wie er es bei der Auferweckung des Lazarus und dem Quellwunder gethan hat. Wenn er sich trotzdem auf David beschränkte, so handelte er lediglich nach dem oben (S. 39 f.) erörterten Princip, nur das zum Verständniss absolut Nothwendige in die Komposition aufzunehmen. Durch die Schleuder war aber der Gegenstand zur Genüge bestimmt. Dieses ist so wahr, dass von Bosio bis auf unsere Zeit kein einziger Archäologe das Bild anders gedeutet hat. Das Original ist heute etwas fleckig und im unteren Theile stellenweise verblasst. Es mag schon im verflossenen Jahrhundert nicht sonderlich gut erhalten gewesen sein, da die Antiquitätensammler es unberührt gelassen haben. Die von Avanzini angefertigte Kopie gibt das Bild ziemlich getreu wieder; es fehlt nur der Klavus in der Exomis, den Garrucci auf seiner Zeichnung hinzugefügt hat.[3]

[1] Die Aussage Aringhi's (*R. S.*, II, S. 490), David sei «in nonnullis cryptis» gemalt, ist eine grundlose Übertreibung.

[2] Taf. 55.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 239; Aringhi, *R. S.*, I, S. 547; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 63; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 25,

§ 106. Der Mannaregen.

Wir haben bei den Tobiasdarstellungen besonders hervorgehoben, dass Tobias auf einer Reise von Gott wunderbar beschützt wurde und dass dieser Umstand wahrscheinlich die Einführung des Bildes in die coemeteriale Symbolik veranlasst hat. Das Gleiche haben wir auch für die Darstellung des Mannaregens anzunehmen. Die Israeliten befanden sich auf der Reise nach dem gelobten Lande. Bei dem Durchzug durch die Wüste gingen ihnen die Lebensmittel aus. Da liess Gott Manna regnen; «und es war weiss, und sein Geschmack wie Semmel mit Honig». «So assen denn die Söhne Israels das Manna vierzig Jahre, bis sie in bewohnbares Land kamen.»[1] Es lag somit nahe, auch diese Reise symbolisch auf die Reise der Seele in das verheissene Land, ins Paradies, zu beziehen.[2] Aber nur ein einziges Fresko, aus der letzten Periode, gibt dieser Symbolik Ausdruck (Taf. 242, 2). Es ist rechts im Bogen eines Arkosols, in welchem eine gottgeweihte Jungfrau begraben war, gemalt und vergegenwärtigt den Moment, in welchem vier Israeliten, zwei Männer und zwei Frauen, in den Bausch ihrer aufgehobenen Reisepaenula das aus Wolken herabfallende Manna auffangen.[3]

De Rossi,[4] Garrucci[5] u. a. haben das Manna bekanntlich als Symbol der Eucharistie erklärt; ich ziehe es vor, das Fresko in dem angedeuteten Sinne, als aequivalent mit der Bitte: «Beschütze, o Herr, die Seele der Verstorbenen, wie du die Israeliten auf dem Durchzug durch die Wüste vor dem Hungertode bewahrt hast!» zu erklären; denn die Eucharistie hatte ihre eigenen, bestimmten Symbole.

§ 107. Die Bedrängung des Moses und des Aaron durch die Juden.

Zum Schlusse besprechen wir eine Darstellung, von welcher Bosio[6] und Garrucci[7] eine sehr veränderte Kopie und deshalb auch eine ganz verfehlte Deutung veröffentlicht haben. Armellini brachte eine eigene, bessere Kopie;[8] in der Erklärung des dargestellten Gegenstandes kam aber auch er nicht über eine willkürliche Konjektur hinaus, indem er die Scene für eine Gefangennehmung des hl. Petrus ausgab. Die Komposition ist in der alten Malerei allerdings ein Unikum; die Sarkophagskulptur

[1] *Exod.*, 16, 31, 35.

[2] Diese Symbolik ist in dem oben (S. 385) abgedruckten Gebete ausgesprochen.

[3] Dem biblischen Bericht entgegen hat das Manna, infolge des weissen Freskogrundes, nicht die weisse Farbe; der Künstler benutzte hierzu das Blau, in welchem die Gewandung des Israeliten auf der äussersten rechten Seite gemalt ist.

[4] *Bullett.*, 1863, S. 76 und 80.

[5] *Storia*, II, Taf. 59, 2, S. 64.

[6] Bosio, *R. S.*, S. 473; Aringhi, *R. S.*, II, S. 221; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 154.

[7] *Storia*, II, Taf. 66, 2.

[8] *Cripta di Sant'Emerenziana*, Taf. VIII, S. 73 f.

besitzt jedoch Scenen, welche eine grosse Verwandschaft mit ihr zeigen. An der Hand dieser Reliefs sowie auch der aus dem Studium der Gewandung gewonnen Resultate glauben wir eine annehmbare Deutung geben zu können.

Das Bild stellt, wie Taf. 224, 2 zeigt, vier bartlose männliche Gestalten dar. Die zwei auf der rechten Seite erweisen sich durch die Soldatentracht als Repräsentanten der Juden; der zweite von ihnen hat einen mit der ungegürteten Tunika und einer längeren Chlamys bekleideten Mann bei der Hand ergriffen, um ihn allem Anscheine nach fortzuführen. Die Scene erinnert demnach an die auf Sarkophagen häufig abgebildete Bedrängung des Moses durch die Juden. Dass wir es hier mit einem ähnlichen Gegenstande zu thun haben, beweist die letzte Figur. Diese trägt Tunika und Pallium und hat in der erhobenen Rechten einen Stab. Ist sie durch die Gewandung als biblische Gestalt gekennzeichnet, so bestimmt sie der Stab als die Figur des Moses. Der Maler entlehnte sie den Darstellungen des Quellwunders und brachte sie, ohne die geringste Veränderung an ihr vorzunehmen, in dieser Scene an. Wenn aber dieser Mann Moses ist, so kann über den daneben gemalten kein Zweifel bestehen: er ist Aaron, der Bruder des grossen Führers des auserwählten Volkes. Die Scene schildert also die Bedrängung des Aaron und Moses durch die Juden.

Die Komposition hätte nicht naiver ausfallen können. Nichtsdestoweniger wurde sie von dem Maler nicht gedankenlos entworfen. Man sieht es an der absichtlich umgekehrten Ordnung, in welcher die beiden Bedrängten dargestellt sind: Moses spielt, obwohl die Hauptperson, eine mehr untergeordnete Rolle, während Aaron den bevorzugteren Platz einnimmt. Dieses geschah aus formellen Rücksichten. Nachdem der Maler Moses nicht anders als mit erhobenem Stabe, wie in dem so oft wiederholten Quellwunder, vorführen wollte, musste er sich zu einer solchen Anordnung verstehen. Denn hätte er den Juden auf Moses, und nicht auf Aaron, Hand anlegen lassen, so würde er den Anschein erweckt haben, als wollte sich jener mit dem Stabe gegen die Aufrührer vertheidigen.

Die Heilige Schrift spricht an verschiedenen Stellen von Murren und Auflehnung des israelitischen Volkes wider Moses und Aaron (*2 Mos.*, 16, 2; 17, 3; *4 Mos.*, 20, 4), namentlich als es in der Wüste kein Wasser hatte. Gott kam den Bedrängten zu Hilfe, indem er dem Volke das von Moses dem Felsen entlockte Wasser gab. Dadurch ist die symbolische Bedeutung der auf unserem Fresko abgebildeten Scene nahe gerückt; wir haben sie als ein Beispiel des göttlichen Beistandes aufzufassen und deshalb ähnlich wie die übrigen hier behandelten Darstellungen zu deuten, nämlich als Ausdruck einer Bitte wie: «Befreie, o Herr, die Seele des Verstorbenen, wie du Moses und Aaron aus den Händen der aufrührerischen Israeliten befreit hast!»

Das Fresko ist im rechten Bogenfelde eines Arkosols des coemeterium maius gemalt und stammt aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts; wie bemerkt, hat es keine Nachahmung gefunden. Die zahlreichen Sarkophagbilder, welche denselhen Gegenstand darstellen, unterscheiden sich dadurch, dass Aaron von der Komposition ausgeschlossen ist und Moses den Stab stets zum Boden gesenkt hat.

NEUNZEHNTES KAPITEL.

Die Darstellungen des Gerichtes.

Dem Leben jenseits des Grabes geht das Gericht, in welchem über das Schicksal der Seele entschieden wird, voraus: « Es ist dem Menschen bestimmt, einmal zu sterben, darnach aber kommt das Gericht ». So der hl. Paulus im Briefe an die Hebräer (9, 27). Im zweiten Briefe an die Korinthier (5, 10) sagt derselbe Apostel, dass « wir alle vor dem Richterstuhle Christi erscheinen müssen »; der hl. Johannes (5, 22) endlich erklärt, dass « der Vater Niemand richtet, sondern das ganze Gericht dem Sohne übergeben hat ». Christus ist also der Richter der Verstorbenen.

Die alten Grabinschriften enthalten öfters direkte Anspielungen auf das Gericht; einige erwähnen es ausdrücklich. Letztere gehören jedoch sämmtlich dem 4. oder dem 5 Jahrhundert an. Eine gallische lautet:

HIC DALMATA CR
ISTI MORTE REDEM
TVS QVIISCET IN PA
CE ET DIEM FVTVRI
IVDICII INTERCEDE
NTEBVS.SANCTIS L
LETVS[1] SPECTIT.[2]

« Dalmata, durch den Kreuzestod Christi erlöst, ruht hier in Frieden, und erwartet freudig, im Vertrauen auf die Fürsprache der Heiligen, den Tag des künftigen Gerichtes ».

[1] Eine ähnliche Wendung gebraucht Damasus in seiner Inschrift auf den hl. Eusebius: pertulit exilium domino sub iudice laetus (De Rossi, *R.S.*, II, Taf. III, 1, und IV).

[2] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, II, S. 198: Hic Dalmata, Christi morte redemptus, quiescit in pace et diem futuri iudicii, intercedentibus sanctis, laetus expectat.

Denselben Gedanken spricht die Grabschrift des Knaben Cynegius aus, welcher in der Basilika des hl. Felix von Nola beigesetzt war:

... *illum* (scil. *Cynegium*) *nu*NC FELICIS HABET DOMVS ALMA BEATI
*atque ita per lo*NGOS SVSCEPTVM POSSIDET ANNOS
*patronus pl*ACITO LAETATVR IN HOSPITE FELIX
*sic protect*VS ERIT IVVENIS SVB IVDICE CHRISTO
*cum tuba terri*BILIS SONITVS CONCVSSERIT ORBEM
*excitaeque ani*MAE RVRSVM IN SVA VASA REDIBVNT
Felici merito HIC SOCIABITVR ANTE TRIBVNAL, etc.[1]

« Ihn (den Cynegius) hat jetzt das gastliche Haus des hl. Felix aufgenommen und wird ihn für lange Zeiten beherbergen. Es freut sich seines lieben Gastes der Hausherr: er wird den Jüngling Christo, dem Richter, empfehlen und ihn, wenn bei dem schrecklichen Schall der Tuba der Erdkreis erbeben und die aufgeschreckten Seelen in ihre Leiber zurückehren werden, zu dem Richterstuhle geleiten ».

Den « Tag des Gerichtes » und das « Tribunal Christi » erwähnte auch ein Epitaph der Katakombe der hl. Agnes, von dem sich nur das folgende Fragment erhalten hat:

. . . . VIVAS
. . . . ET IN DIE
iudicii. . . . . *a*DEAM
. . . . *ad tribu*NAL CRISTI.[2]

Während auf diesen Epitaphien das allgemeine Gericht,[3] bei der Auferstehung am jüngsten Tage, gemeint ist, berücksichtigt eines aus Vercellae den Zustand der Seele unmittelbar nach ihrem Hinscheiden aus diesem Leben, berücksichtigt das Schicksal der Seele vor dem Weltgericht. Die Inschrift verschloss das Grab eines Priesters, Namens Sarmata, welcher zwischen den Gräbern der Märtyrer Nazarius und Viktor seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Der uns interessirende Passus lautet:

NAZARIVS NAMQVE PARITER VICTORQVE BEATI
LATERIBVS TVTVM REDDVNT MERITISQVE CORONANT
O FELIX GEMINO MERVIT QVI MARTYRE DVCI
AD DOMINVM MELIORE VIA REQVIEMQVE MERERI.[4]

« Die Heiligen Nazarius und Viktor beschützen ihn (den Sarmata), indem sie ihm ihre Verdienste zugute kommen lassen. O der Glückliche, der es verdient hat von zwei Märtyrern, auf dem besseren Wege zum Herrn geführt zu werden und so zum ewigen Frieden zu gelangen ».

Hier ist augenscheinlich das Sondergericht gemeint, in welchem Sarmata von den beiden Märtyrern dem Herrn empfohlen wurde.

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1875, S. 31; *C. I. L.*, X, 1, 1370, wo die Engänzungen von denen de Rossi's abweichen.

[2] Armellini, *Cimitero di Sant'Agnese*, Taf. XIII, 7, S. 165. Es scheint, dass die Akklamation VIVAS (*in deo*, *Christo*, *pace*) von der Bitte um das Gebet, die der Hinterbliebene an den Verstorbenen richtete, begleitet war: (*roges pro me*) et (*ut*) in die (*iudicii cum fidudia a*)deam... (*ad tribu*)nal Christi.

[3] In den liturgischen Gebeten für Verstorbene wird auf das allgemeine Gericht naturgemäss so häufig Bezug genommen, dass es uns überflüssig schien, Belegstellen anzuführen.

[4] De Rossi, *Inscriptiones*, II, 1, S. 171, 30.

Alle diese Inschriften, das kleine Fragment ausgenommen, stimmen mit einander darin überein, dass sie drei verchiedene Persönlichkeiten aufführen: Christus als den Richter, Verstorbene, über welche gerichtet wird, und Heilige (Märtyrer), welche die Verstorbenen dem göttlichen Richter empfehlen, damit er ein gnädiges Urtheil fälle. Die Märtyrer werden aus diesem Grunde in einer Inschrift der Katakombe der hl. Cyriaka: ADVOCATI APVT DEVM ET ☧, «Sachwalter bei Gott und Christus» genannt:[1] eine Bezeichnung, welche den Tribunalien, vor denen die Advokaten die «causa» ihrer Klienten zu vertheidigen hatten, entlehnt ist. Eben deshalb wenden sich in den Epitaphien die Hinterbliebenen so häufig an Märtyrer, um ihren theuren Abgeschiedenen zu Hilfe zu kommen.

Die angeführten Inschriften, zumal die ersteren, sowie die Natur der Grabgemälde an sich hätten, so scheint es, die Archäologen bestimmen müssen, unter den Malereien der Katakomben von vornherein Gerichtsdarstellungen zu vermuthen. Eine solche Vermuthung wäre um so mehr am Platz gewesen, als auch die heidnisch-sepulkrale Kunst ihre Gerichtsdarstellungen hat. Ein merkwürdiges Beispiel bieten die schon oben S. 144 kurz berührten Fresken des Arkosols, welches der Sabaziospriester VINCENTIVS für sich und seine Gemahlin VIBIA in einem kleinen Hypogäum der Via Appia bereitet hat.[2] Dieselben verdienen unsere Beachtung in einem ganz besonderen Masse, weil sie mit erklärenden Beischriften versehen und offenbar von christlichen Anschauungen beeinflusst sind. Sie stammen, wie der einschichtige Stuck, der Stil und die Art und Verzierung der Gewänder beweisen, aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Taf. 132, 2 bringt das uns hier zunächst interessirende Bild, welches in der Bogenmitte des Arkosols gemalt ist. Auf einem hohen, aus Quadersteinen gebauten Tribunal sitzt Pluto, DISPATER, mit Proserpina, AERACVRA, zu Gericht. Pluto, mit dem Philosophenmantel bekleidet, hält in der Linken, wie Christus in einigen Wunderscenen, einen Stab, der hier wohl auf die Herrscherwürde hindeuten soll; die Rechte hat er in der Richtung nach den drei Schicksalsgöttinnen,[3] FATA DIVINA, ausgestreckt, welche unten, links vom Tribunal, stehen. Proserpina ist mit der langen Tunika und der Palla, die sie über den Kopf gezogen hat, beklei-

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1864, S. 34. Von den in S. Ciriaca bestatteten Martyrern ist es der hl. Laurentius, welcher in liturgischen Gebeten namentlich um seine Fürbitte für Verstorbene angerufen wird. So lesen wir in dem *Sacramentarium Leonianum:* «Beschütze uns, o Herr, durch die Fürsprache des seligen Märtyrers Laurentius und nimm die Seele deines Dieners, des Bischofs in die Gemeinschaft deiner Heiligen auf»; und «Steh uns bei, o Herr unser Gott; erhöre die Bitten deines seligen Märtyrers Laurentius und führe die Seele deines Dieners, des Bischofs — in das Licht der ewigen Seligkeit». Verallgemeinert findet sich die erste Bitte im *Sacramentarium Gelasianum:* «Beschütze uns, o Herr, durch die Fürbitte des Heiligen und nimm die Seele deines Dieners, des Priesters in die Gemeinschaft der Heiligen auf». Im mozarabischen Missale endlich wird Gott gebeten, dass er «auf die Fürsprache der heiligen Jungfrau Maria und aller Heiligen hin den Verstorbenen zu seiner Rechten stellen möge». Vgl. Muratori, *Liturg. rom. vet.*, I, S. 453, 754; Migne, 85, 1031. Auf diese Stellen wurde ich durch Herrn Dr. A. Baumstark aufmerksam gemacht.

[2] Garrucci, *Storia*, VI, Taff. 493 f., S. 171.

[3] Bei Garrucci ist die mittlere Gestalt irrthümlich ein bärtiger Mann. Daher nahm Maas (*Orpheus*, S. 221) ein «männliches Fatum, einen Fatus» an.

det; die gleiche Gewandung tragen auch die übrigen weiblichen Gestalten. Rechts vom Tribunal nähert sich VIBIA in Begleitung der ALCESTIS und des MERCVRIVS NVNTIVS. Letzterer hat hoch aufgebundene Sandalen, die gegürtete Tunika, die Chlamys und den beflügelten Hut; er hält in der Rechten einen Stock, in der Linken den caduceus. Die Fata und die beiden Frauen sind, als Geister oder Schatten, ganz im Graubraun gemalt. Alcestis empfiehlt die Verstorbene dem Richter als ein Muster ehelicher Treue und Aufopferung, um ihn zur Milde zu bewegen. Das Fresko der Lunette (Taf. 132, 1) zeigt, dass das Gericht günstig abgelaufen ist: Vibia wird von dem ANGELVS BONVS durch das offene Thor[1] in den himmlischen Garten geleitet. Sie ist wie auf dem ersten Bilde geschildert; über ihr lesen wir die Worte INDVCTIO VIBIES. Der Engel trägt einen Kranz auf dem Kopfe und um den Hals; der dritte Kranz, den er in der Linken hält, ist für Vibia bestimmt. Er hat die Gewänder, welche die christliche Kunst den Engeln gibt: Sandalen, Tunika und Pallium; dieses ist, nebenbei bemerkt, ein weiteres Zeichen der Abhängigkeit der synkretistischen Malereien von den christlichen. In dem Garten nimmt Vibia an dem Mahle der Seligen theil. Der Maler hat ihr den dritten Platz, von dem cornu dextrum aus gerechnet, zugewiesen und über ihr den Namen VIBIA angebracht. Die Speisenden,zwei Bärtige, ein Bartloser und drei Frauen, tragen sämmtlich die discincta; sie werden in der Überschrift BONORVM IVDICIO IVDICATI genannt, sind also diejenigen, welche das Gericht gut bestanden haben und deshalb zu dem himmlischen Mahle zugelassen wurden.

Dass auch die römisch-heidnische Grabmalerei Gerichtsbilder hatte, beweist z. B. das von Bellori[2] veröffentlichte Fresko, welches der Hauptsache nach denselben Gegenstand wie das der Vibia vorführt; es fehlen nur die «fata divina», und die zu urtheilende Verstorbene ist ein junges Mädchen.

Ungeachtet dieser Monumente haben die Gelehrten bei der Auslegung der Katakombenmalereien die Idee des Gerichtes viel zu wenig in der Vordergrund gerückt und sich bemüht, den Scenen, welche das Gericht zum Gegenstande haben, eine andere Bedeutung beizulegen. Als ich daher vor mehreren Jahren zwei Fresken für Darstellungen des Gerichtes erklärte, bin ich auf einen nicht geringen Widerspruch gestossen. Wie wenig begründet indess ein solcher Widerspruch war, wird die Besprechung der folgenden Monumente lehren. Es kommen dabei zunächst diejenigen, welche alle drei Komponenten – den Richter, den Verstorbenen und die Advokaten – aufweisen, zur Behandlung; an zweiter Stelle werden jene erörtert, auf denen die Advokaten fehlen. Da es sich sodann um Darstellungen handelt, welche die Archäologen zumeist nicht richtig gedeutet, so war es geboten, die leicht verständlichen an die Spitze zu stellen, um auf diese Weise die Erklärung der übrigen vorzubereiten.

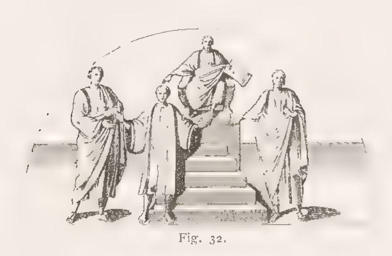
[1] In dem *Codex purpureus* von Rossano ist auf dem Bilde der klugen und thörichten Jungfrauen der Eingang zum Paradiese in ähnlicher Weise durch ein freistehendes Thor dargestellt.

[2] *Picturae antiquae cryptarum romanorum et sepulcri Nasonum*, S. 118. Schriftliche Zeugnisse für diese Frage finden sich bei Maas (*Orpheus*, S. 218 und 222).

§ 108 Der durch Heilige empfohlene Verstorbene vor dem Richterstuhle Christi. Die « Gemeinschaft der Heiligen ».

1. Lunette eines Arkosols in der Katakombe des hl. Hermes. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 247.

Die vollständigste Darstellung des Gerichtes befindet sich in der Katakombe des hl. Hermes, und zwar in der Lunette eines Arkosols, welches auf dem Plane Bosio's mit 6 bezeichnet ist. Wie meine Kopie zeigt, ist das Bild sehr verblasst und dazu noch ganz verunstaltet, da die Gesichter der Figuren sämmtlich herausgeschlagen wurden. Avanzini, der das Fresko für Bosio kopirte, beging mehrere Ungenauigkeiten, welche das richtige Verständniss des Gegenstandes der Darstellung nicht wenig beeinträchtigten.[1] Seine Irrthümer ergeben sich aus dem Vergleich der hier beigegebenen Kopie (Fig. 32) und meiner Abbildung des Originals von selbst. Garrucci's Zeichner fügte zu den alten Irrthümern noch den hinzu, dass er die Hand der Hauptfigur vom Kopfe des Orans entfernt hat.[2]


Fig. 32.

In der Mitte der Scene sieht man eine links gradlinig abschliessende Treppe von vier Stufen, welche zu einem Tribunal führen. Oben auf dem Podium sitzt auf einer von Löwenfüssen getragenen Kathedra Christus als Richter, kenntlich am Nimbus und an der Tracht der heiligen Gestalten. Dieses Tribunal entspricht also genau der Beschreibung, die Böcking von dem antiken gibt: « locus aliquot gradibus eminens in medio solium ius dicentis habet ».[3] Der Heiland hält in der Linken eine offene Rolle und berührt mit der Rechten den Kopf eines mit Tunika, Dalmatik und Schuhen bekleideten Orans, der unten, « in imo », neben dem Tribunal steht. Zuäusserst sind zwei Heilige, in der gleichen Tracht wie Christus, gemalt; sie haben in der Linken eine geschlossene Rolle und weisen mit der Rechten auf den Orans, als wollten sie ihn empfehlen. In den zwei Ecken sieht man, links die untere Hälfte eines Bündels von Schriftrollen, rechts ein Skrinium, welches nicht wie gewöhnlich rund, sondern viereckig ist.

Die beiden Heiligen fungiren hier, um den Ausdruck der Inschrift aus Santa Ciriaca zu gebrauchen, als « advocati »; sie empfehlen ihren Klienten dem göttlichen Richter, damit derselbe barmherzig über ihn urtheile. Der Urtheilsspruch, ein gün-

[1] Bosio, *R. S.*, S. 565; Aringhi, *R. S.*, II, S. 329; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 185, S. 160.

[2] Garrucci, *Storia*, Taff. 82 und 83, 1, S. 90.

[3] *Notitia dignitatum*, II, S. 1156.

stiger, ist bereits gefällt; Christus berührt mit seiner Rechten gnädig das Haupt des Verstorbenen, welcher als Orans dasteht, also schon als der Seligkeit theilhaft gedacht ist. Die Worte, mit denen die Inschrift des Sarmata von Vercellae schliesst, eignen sich daher vortrefflich zur erklärenden Unterschrift unseres Bildes:[1]

O FELIX GEMINO MERVIT QVI MARTYRE DVCI
AD DOMINVM MELIORE VIA REQVIEMQVE MERERI.

2. Centrum der Decke des cubiculum II in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 196.

Eine der unglücklichsten Kopien, welche Avanzini für das Werk Bosio's lieferte, ist diejenige, welche in Fig. 33 zum Abdruck gelangt. Vor fünfzehn Jahren unterzog ich das Originalgemälde einer sorgfältigen Prüfung, die mit grossen Schwierigkeiten verbunden war. Denn abgesehen von dem unbequemen Platze, an dem das Bild sich befindet, ist dasselbe infolge der Feuchtigkeit und besonders wegen des Qualmes der Lampe, die darunter an einer Kette zur Erleuchtung der Kammer hing, sehr unkenntlich geworden. Nur die mit rothem Ocker gemalten Theile sind noch sichtbar. Von diesen nahm ich eine Pause und fertigte danach die Zeichnung, welche ich im *Nuovo Bullettino* (1899, S. 40) veröffentlicht habe. Hier bringe ich auf Taf. 196 eine Kopie des ganzen Deckengemäldes. Man sieht nun, welche Irrthümer Avanzini sich zu Schulden kommen liess. Die Hauptfigur der Scene sitzt auf einem Faldistorium, das auf einem niedrigen Podium aufgestellt ist; sie hat die rechte Hand zum Redegestus erhoben und hält in der Linken eine halb geöffnete Rolle. Neben ihr knieen zwei Männer, je einer auf jeder Seite. Zwei weitere stehen im Hintergrunde. Ganz vorn, links vom Podium, ist ein runder Schriftrollenkasten gemalt. Avanzini hat also nicht bloss die Geschlechter der Figuren verändert, sondern auch die Beine des Faldistoriums in einen knieenden Mann verwandelt. Da seine Kopie in die Katakombenwerke überging,[2] so ist es kein Wunder, dass die Gelehrten nicht weniger als sieben verschiedene Deutungen ausgesonnen haben: man dachte an eine « Brodvermehrung », an die « Aussöhnung Josephs mit seinen Brüdern », an den « Papst An-



Fig. 33.

[1] Unter den verschiedenen Auslegungen des Bildes war diejenige einer « Diakonsweihe », die schon Bosio und Bottari aufgestellt haben, bisher die gangbarste; sie wurde noch von de Rossi gegen mich aufrecht erhalten.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 231; Aringhi, *R. S.*, I, S. 539; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 59, S. 23; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 24, S. 28.

therus, wie er die Märtyrerakten durch Diakone sammeln und in der Kirche niederlegen lässt», an eine «Predigt in den Katakomben», an die «Weihe eines Diakons durch Handauflegung», an die «öffentliche Ertheilung der Absolution» und den «Unterricht im Evangelium»![1]

Nach der Berichtigung der Irrthümer der veröffentlichten Kopien liegt der Inhalt des Bildes klar zu Tage; wir haben es mit einer ähnlichen Scene, wie die in Sant'Ermete ist, also mit einer Gerichtsscene zu thum. Die Hauptperson, Christus, ist in seiner Eigenschaft als Richter aufgefasst; die Männer neben ihm sind Heilige, Advokaten, und die beiden im Vordergrunde knieenden stellen die Verstorbenen dar. In einem Punkte unterscheiden sich jedoch beide Fresken: in Santa Domitilla wird das Urtheil eben ausgesprochen; denn der Richter hat die Rechte zum Reden erhoben und die Verstorbenen strecken ihre Hände, um Schutz und Erbarmen flehend, aus; auf dem Bilde in Sant'Ermete ist das Urtheil schon gefällt, der Verstorbene steht als Orans da.

Die Richtigkeit der Deutung beider Gemälde bestätigt das bekannte Fresko der syrakusanischen Nekropole Cassia. Dieses hat für uns einen besonders grossen Werth, weil die einzelnen Figuren, wie auf den synkretistischen Malerien, durch beigesetzte Namen gekennzeichnet sind (Fig. 34). In der Mitte steht Christus, bartlos und mit langen, bis auf die Schultern herabfallenden Haaren. Sein Haupt umgibt ein voller Nimbus, in welchem das konstantinische Monogramm Christi, ☧, eingeschrieben ist.[2] Er hält in der Linken eine geschlossene Rolle und macht mit der Rechten die Geberde des Einladens. Der Gestus gilt einer verhüllten weiblichen Gestalt, welche links zuäusserst am Boden kniet und beide Hände zum Heiland flehentlich ausstreckt. Sie ist mit langer Tunika und der über den Kopf gezogenen Palla bekleidet; an ihrer linken Hand hängt eine mit zwei runden Segmenten verzierte mappula. Dass sie die Verstorbene darstellt, welche im Arkosol beigesetzt war, sagt uns das neben ihr geschriebene Epitaph: ΜΑΡΚΙΑ ΕΖΗϹΕΝ | ΕΤΗ ΚΕ | ΜΗΝΕϹ | Ζ ΗΜΕΡΑϹ | ΙΕ, «Markia (ruht hier, welche) 25 Jahre, 7 Monate und 15 Tage gelebt hat».

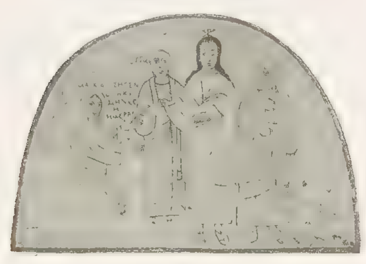


Fig. 34.

Neben Christus stehen die beiden Apostelfürsten, links Petrus, rechts Paulus. Von den neben ihren Köpfen geschriebenen Namen hat sich nur derjenige des hl. Petrus, ΠΕΤΡΟϹ, erhalten; der des hl. Paulus ist mit dem Obertheile des Kopfes zerstört. Sie haben die gewöhnlichen Gewänder und halten in den Händen eine

[1] Vgl. *N. Bullett.*, 1899, S. 38 ff.

[2] Dieses Detail ist Joseph Führer, dem letzten Herausgeber des Bildes (*Sicilia Sotterranea*, Taf. X) entgangen. Die von mir in dem Text abgedruckte Kopie verdanke ich der Güte der Frau Olga Kirsch-Puricelli.

geschlossene Rolle, welche bei Paulus deutlich sichtbar ist. Wie in den beiden Gerichtsscenen von Santa Domitilla und Sant'Ermete treten auch hier Christus, Heilige und die Verstorbene als die handelnden Personen auf. Das Gericht ist jedoch als bereits geschehen vorausgesetzt: Christus ladet die Verstorbene zu sich (in die ewige Seligkeit) ein. Das Tribunal fehlt; die Scene spielt sich auf einer blumenreichen Ebene ab.

Auf der Vorderwand des Arkosols ist über dem Bogen eine jetzt ganz verstümmelte Inschrift gemalt, welche das an den Heiland gerichtete Memento für Markia und die übrigen im Arkosol bestatteten Verstorbenen enthält: ... (μνησ)ΘΗΤΕΙ ΚΑΙ | ΤΗϹ ΔΟΥΛΗ(ς σο)Υ ΜΑΡ(κίας) u. s. w. Diese für die sepulkralen Inschriften Siciliens typische Bitte lesen wir auch auf römischen Epitaphien; sie ist die gleiche Bitte, die der reumüthige Schächer dem Heiland am Kreuze vortrug und dafür die trostvolle Antwort: « Heute wirst du mit mir im Paradiese sein! » erhielt.[1] Eine solche Antwort erhofften auch die Verfasser jener Epitaphien für ihre Angehörigen, die ihnen ins Jenseits vorausgegangen sind; es erhoffte sie auch jener, welcher das Bild an dem Arkosol der Markia malen liess.

3. Arkosol der liberianischen Region in San-Callisto. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 243, 1.[2]

In den zwei bisher besprochenen Gerichtsscenen sind die Figuren zu einer einheitlichen Gruppe auf einem Bilde vereinigt; bei den übrigen haben die Maler die Scene in ihre Bestandtheile aufgelöst und dieselben in zwei oder auch mehreren Feldern, von einander getrennt, angebracht. Eine der einfacheren Malereien dieser Art, aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, füllt ein Arkosol der liberianischen Region in der Katakombe des hl. Kallistus. Sie wurde zuerst von de Rossi veröffentlicht, dessen Kopie Roller[3] abgedruckt hat; eine neue Kopie der Lunettenbildes bieten wir auf Taf. 243, 1. Das Fresko zeigt den göttlichen Richter zwischen zwei Heiligen. Christus sitzt, nach rechts gewendet, auf einer rothen Kathedra mit hoher, abgerundeter Rücklehne und spricht, indem er mit der Rechten den Redegestus macht; sein Haupt ziert ein blauer, von einer dunkeln Linie umrissener Nimbus. Die Heiligen stehen; der zur Rechten spricht; der andere, der durch seine Stellung hinter der Kathedra scheinbar etwas vernachlässigt ist, lauscht mit Spannung auf den Urtheilspruch des Richters.[4] In den beiden Ecken steht ein rundes Skrinium mit angelehntem Deckel. Die Verstorbene, mit Schuhen, Dalmatik und Kopftuch bekleidet, ist bereits

[1] Luk., 23, 42.

[2] De Bossi, *R. S.*, III, Taf. XXXVIII.

[3] *Catacombes*, II, Taf. 84, S. 279.

[4] Dass Christus dem einen Heiligen den Rücken wendet, zeugt nur von der geringen Fähigkeit des Malers. Für de Rossi wurde dieses Detail der Grund, warum er die richtige Deutung, nachdem er sie aufgeworfen, abwies und statt ihrer zwei andere aufgestellt hat: er sah hier « Christus zwischen den beiden Testamenten, die durch einen Apostel oder Evangelisten » (die Heiligenfigur zur Rechten) « und einen Propheten » (die Heiligenfigur zur Linken) angedeutet wären; und da er das Geschlecht der Gestalt, welche auf der Kathedra sitzend abgebildet ist, nicht mit Sicherheit erkennen konnte, so hielt er es auch für möglich, dass auf dem Fresko eine « Verkündigung Mariae » dargestellt sei (vgl. *R. S.*, III, S. 252).

als gerichtet und der Seligkeit theilhaft gedacht; denn wir sehen sie, in dem Bogen des Arkosols, in der Haltung des Gebetes. Der Künstler hat sie, aus Rücksichten der Symmetrie, zweimal gemalt. Neben der zur Rechten ist links ein Baum und rechts ein aufgeschlagenes Buch, in welchem einige unleserliche Zeichen eingeschrieben sind; ein ähnliches Buch befand sich auch neben der Orans im linken Felde, wo der Stuck von der Wand abgefallen ist. Das mittlere Feld des Bogens enthält das mit dem Nimbus versehene Brustbild Christi.

Die Fresken an der Frontwand des Arkosols sind zum grossen Theil mit dem Stuck zerstört. Über dem Bogen zieht sich eine Blumenguirlande mit einem von einer Kreislinie umschlossenen Monogramme Christi, ☧; letzteres ist auf rothem Grunde in Weiss gemalt und fehlt auf de Rossi's Kopie; rechts hat sich der Scheitel einer männlichen Figur erhalten. Die untere Fläche schmückt ein Rohrzaun von der Form, wie Taff. 143, 1; 218, 2, und 245, 2 ihn bieten.

4. Arkosol des Winzers im coemeterium maius. Eine Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 245, 1.

Eine der vorhergehenden ganz ähnliche Gerichtsdarstellung bewahrt in dem coemeterium maius das unweit der Kapelle der hl. Emerentiana gelegene Arkosol, welches ebenfalls in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angelegt und ausgemalt wurde. Seine Fresken sind schon seit Bosio, nach einer Kopie Avanzini's, bekannt.[1] Selbständige Abbildungen des Lunettenbildes brachten Perret und Armellini zur Veröffentlichung.[2] Da sie sämmtlich ungenau sind, so liess ich eine neue Kopie anfertigen (Taf. 245, 1). Man sieht in der Lunette den mit dem Nimbus ausgestatteten Heiland als Richter zwischen zwei Heiligen. Er sitzt, mit der Front gegen den Beschauer gewendet, auf einem Sessel, den der Maler in keiner Weise angedeutet hat; seine Rechte ist zum Redegestus erhoben und die Linke hält ein aufgeschlagenes Buch. Die Heiligen stehen, jeder mit einer geschlossenen Rolle in den Händen; zwischen ihnen und dem Richter sind am Boden zwei geöffnete Skrinien mit angelehnten Deckeln aufgestellt. Den Hintergrund bilden niedrige Bäume. Die durch die Heiligen empfohlene Verstorbene tritt auch hier nicht in der Gerichtsscene selbst auf, sondern ist im Bogen des Arkosols als verschleierte Orans, aber nur einmal, im linken Felde, gemalt. Ihr gegenüber führt ein Mann zwei vor einen Winzerkarren gespannte Ochsen;[3] die Mitte des Bogens füllt die Darstellung des Guten Hirten mit seiner Heerde.

Diese Gerichtsscene galt bei der Mehrzahl, der Archäologen als eine Darstellung des «lehrenden Christus». In den beiden Heiligen sahen die alten Interpreten schlechthin «zwei Apostel»; in neuerer Zeit glaubte man in ihnen die Apostelfürsten konstatiren zu können. Thatsächlich haben sie auf der Kopie Bosio's einen diesen ähnlichen Gesichtstypus. Sie sind dazu noch mit dem Nimbus ausgezeich-

[1] Bosio, *R. S.*, S. 475; Aringhi, *R. S.*, II, S. 213; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 155; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 1.

[2] Perret, *Catacombes*, II, Taf. L; Armellini, *Cripta di Santa Emerenziana*, Taf. VII.

[3] Vgl. unten § 133.

net. Als das einzige coemeteriale Bild von Heiligen mit dem Nimbus[1] würde es, trotz seiner kunstlosen Ausführung, einen hohen ikonographischen Werth besitzen, wäre nur die Richtigkeit der Kopie Bosio's ausser aller Frage. Es liegt indess ein Irrthum Avanzini's vor und dieser hat die Kopie Perrets und Armellini's beeinflusst. Meine Tafel zeigt, dass beide Heilige, wie auch Christus, jugendlich und bartlos, fast knabenhaft sind und dass sie keinen Nimbus haben. Bei dem zur Linken möchte man auf den ersten Blick an einen Nimbus denken; sieht man jedoch näher zu, so erkennt man, dass der Maler, um die Figur besser von dem Hintergrunde abzuheben, neben die erste Umrisslinie mit dunklerer Farbe eine zweite zog, welche Avanzini irregeführt hat. Demnach ist meine Kopie als die erste getreue Veröffentlichung des Gemäldes zu betrachten.

5. Arkosol des cubiculum II in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 170.

Waren in den beiden vorhergehenden Arkosolien der Richter und die Heiligen in der Lunette und die Vestorbene im Bogen gemalt, so ist in diesem Arkosol die Vertheilung der Figuren eine umgekehrte: die Verstorbene erscheint in der Lunette und der Richter mit den Heiligen im Bogen. Auf diese Weise hatte der Maler so viel Raum zu seiner Verfügung, dass er Christus zwischen sechs Heiligen malen honnte. Letztere sitzen, fungiren also als «assessores», als Beisitzer des göttlichen Richters. Christus ist bartlos und hat gelocktes Haar, das nur bis zum Nacken reicht. Er sitzt, wiewohl auch bei ihm von einem Sessel nichts zu sehen ist; seine Füsse ruhen auf einem Teppich: ein uraltes Vorrecht, durch welches die Kunst die göttlichen Wesen vor den Menschen auszeichnet. Seine Rechte ist zum gewohnten Redegestus erhoben, mit der Linken hält er den Zipfel des Palliums. Die gleiche Geberde machen auch vier von den Heiligen, während die zwei übrigen die Rechte in halber Brusthöhe erhoben und ausgestreckt haben. Alle sind jugendlich, bis auf den mittleren auf der rechten Seite, der einen starken Vollbart hat. Sie sitzen auf einer gemeinsamen Bank, von der bloss die beiden Aussenseiten, recht unbeholfen, angedeutet sind.

Die Verstorbene, eine unverschleierte Orans, stand in der Lunette unter einigen Blumenguirlanden. Heute hat sich von ihr nur der Oberscheitel und ein Theil von der Dalmatik erhalten. Die beiden Ecken sind durch zwei Tauben belebt, von denen die zur Rechten auffliegt, die andere sitzt; sie tragen einen Ölzweig im Schnabel.

Die Malereien stammen aus der ersten Hälfte der 4. Jahrhunderts. Als Avanzini sie für Bosio kopirte, waren sie vortrefflich erhalten; infolge dessen ist seine Kopie auch eine von den besten der *Roma Sotterranea*.

6. Decke der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts.

[1] Es versteht sich von selbst, dass ich hier nur diejenigen Malereien meine, welche während der Zeit, als man in den Katakomben begrub, entstanden sind.

Dieses Gerichtsbild ist fast um ein volles Jahrhundert älter als die bisher besprochenen Darstellungen. Die Mitte der Decke nimmt Christus ein, der mit acht Assessoren zu Gericht sitzt; er ist als Redender aufgefasst und hält in der Linken eine halb geöffnete Rolle. Zu seinen Füssen steht ein rundes Skrinium mit Schriftrollen. Die Verstorbenen, zwei männliche Oranten, füllen zwei Eckfelder; sie wechseln mit dem Guten Hirten ab, der das Schaf auf den Schultern trägt. Für das Nähere dieser jetzt ganz geschwärzten und verblassten Malerei, die in mehrfacher Hinsicht als eine der hervorragendsten der römischen Katakomben bezeichnet werden kann, verweise ich auf meine Schrift: *Ein Cyklus christologischer Gemälde,* in welcher ich (Taff. I-IV) eine Kopie von dem jetzigen Zustande des Freskos und eine Wiederherstellung desselben veröffentlicht habe.

7. Decke der Krypta mit der Darstellung des hl. Petrus in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 96. Unedirt.

In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts wurde die Gerichtsdarstellung der Kammer 54 für eine andere Krypta derselben Katakombe kopirt. Der Maler behielt die gleiche Anordnung der Scene bei und änderte nur die Zahl der Heiligen und der Verstorbenen: in der Mitte sitzt Christus zwischen sechs Assessoren und spricht das Urtheil aus, indem er die Rechte zum Redegestus erhoben hat. Die Verstorbenen, zwei Männer und zwei Frauen, sind in den Ecken in der Haltung der Betenden gemalt; die Männer tragen Schuhe und die Dalmatik, die Frauen Schuhe, Stola und die über den Kopf gezogene Palla. Unter den sechs Heiligen, welche die Verstorbenen empfehlen, haben wir die Apostel zu verstehen, deren Zahl öfters, je nach den lokalen Verhältnissen, vermindert wurde. Wir sind der gleichen Erscheinung schon bei den Malereien des lehrenden Christus begegnet, wo das Kollegium bisweilen nur durch die beiden Apostelfürsten vertreten ist; recht bezeichnend ist hierfür auch der von de Rossi[1] veröffentlichte Sarkophagdeckel, auf welchem über sechs Schafen die zwölf Namen der Apostel zu lesen sind. Unter den auf unserem Fresko abgebildeten Aposteln ist bloss der hl. Petrus kenntlich gemacht; er nimmt den Ehrenplatz zur Rechten Christi ein.

Wir werden weiter unten einige Inschriften anführen, in denen Hinterbliebene ihre Todten den Heiligen empfehlen. Dieses grosse Vertrauen auf die Fürsprache der Heiligen wurde von den Katakombenmalern besonders in einigen von den Krypten, in welchen das Gericht dargestellt ist, zum Ausdruck gebracht. Die Künstler begnügten sich daselbst nicht, die Heiligen in der Gerichtsscene vorzuführen; sie brachten sie auch isolirt an. In unserer Kammer räumte ihnen der Maler drei Felder an der inneren Seite der Eingangswand ein.[2] Rechts zuoberst sehen wir einen Heiligen, welcher in der erhobenen Rechten einen Kranz hält; durch diese Beigabe hat der Künstler ihn als Märtyrer kennzeichnen wollen; denn den Blutzeugen kam

[1] *Bullett.,* 1891, Taf. VIII.

[2] Taff. 93, 94 u. 95, 2.

die «corona vitae aeternae» in erster Linie zu.[1] Ob ein Apostel oder einer von den in der Katakombe ad duas lauros bestatteten Märtyrer hier vorgeführt werden sollte, lässt sich nicht entscheiden; für die Bedeutung des Bildes an sich ist dieser Umstand übrigens ohne Belang. Von der Gestalt gegenüber, die wir uns, als Pendant, ähnlich zu denken haben, ist nur der Scheitel übrig geblieben. Das Feld darunter endlich enthält einen Heiligen, in welchem Jeder auf den ersten Blick den Apostelfürsten, der auch auf dem Gerichtsbilde durch den traditionellen Typus ausgezeichnet ist, erkennt. Eine solche Häufung von Heiligengestalten in einer und derselben Kammer zeigt, welche Wichtigkeit man ihnen beigelegt hat.

8. Arkosol der Krypta der «apostoli piccoli» unweit der Basilika der hl. Petronilla. Eine Stuckl. Um 348. Taff. 154, 2; 155,2.

Das vollständige Apostelkollegium bietet das Fresko, welches in dem Arkosol einer Kammer des zweiten Stockwerkes, unweit der Basilika der hl. Petronilla gemalt ist. Es wurde von Marangoni in einem so unbeholfenen und ungetreuen Holzschnitt veröffentlicht,[2] dass man es als unedirt bezeichnen kann. Meine Abbildung bietet das Original nach einer Photographie, welche bei der Beschränktheit des Raumes in drei Theilaufnahmen gemacht werden musste. In der Mitte des Bogens sitzt der göttliche Richter zwischen den Aposteln. Er ist jugendlich und durch den Nimbus ausgezeichnet; seine Rechte macht den Redegestus, die Linke ist unter dem Pallium verborgen. Ihm zunächst sehen wir Petrus und Paulus, die an ihrem traditionellen Typus zu erkennen sind. Von den übrigen Aposteln haben nur zwei den Bart. Einige stützen ihre Rechte auf eine geschlossene Rolle, andere gestikuliren, wodurch ihre Betheiligung an der dargestellten Handlung ausgedrückt werden soll. Die von ihnen empfohlene Verstorbene ist in der Lunette gemalt, oder vielmehr nur in schwachen Umrissen, weiss auf schwarzem Grunde, entworfen und nicht weiter ausgeführt; sie steht als verschleierte Orans in der Gemeinschaft ihrer besonderen Patrone, der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Jener befindet sich links, dieser rechts von ihr; beide halten eine geschlossene Rolle. Über der Orans ist das konstantinische Monogramm Christi, ☧, gemalt.

Die Darstellung der Apostel im Bogen hat zu einem sonderbaren Irrthum, der hier berichtigt werden muss, Veranlassung gegeben. Während Christus auf einer eigenen Kathedra sitzt, haben die Apostel eine gemeinsame Bank, deren Rücklehne sich über ihren Köpfen hinzieht und bei Petrus und Paulus, den Köpfen entsprechend, rund eingebogen ist. Diese Einbiegung wurde von de Rossi[3] und vielen Andern fälschlich für einen Nimbus gehalten. Das Versehen konnte um so leichter eintreten, als der Maler neben die Köpfe der Apostel nachträglich, um sie besser vom Grunde abzuheben, starke gelblich weisse Lichter aufgetragen hat. Dank der datirten Inschrift, welche in dem Mörtel eines Grabes der gegenüberliegenden Kammer eingeritzt ist,

[1] Siehe unten § 122.
[2] *Acta S. Victorini*, S. 40 f.
[3] *Bullett.*, 1877, S. 142 (nach der französischen Ausgabe).

können wir die Entstehung der Malerei um das Jahr 348 ansetzen. Meine Kopie wurde zu einer Zeit angefertigt, als das Original noch gut erhalten war; heute sind die Köpfe der in der Mitte des Bogens gemalten Figuren von dem Kerzenrauch der Besucher der Katakombe, die seit einigen Jahren dem Publikum geöffnet ist, ganz geschwärzt.

9. Arkosol der Orante mit dem hl. Petrus in der Gallerie hinter der Krypta der sechs Heiligen in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taff. 154, 1; 155, 1. Unedirt.

In der gleichen Domitillakatakombe findet sich in einem Arkosol hinter der Krypta der sechs Heiligen eine Gerichtsdarstellung, welche zwar eine geringere Zahl der Komponenten, als die soeben beschriebene aufweist, in der Anordnung der Figuren aber eine grosse Verwandschaft mit ihr hat. In der Mitte des Bogens sitzt Christus als Richter auf einer grünen Kathedra; obgleich der obere Theil mit dem Stuck zerstört ist, so kann man an der Haltung der Arme sehen, dass er mit der Rechten einen der zwei Redegesten machte und in der Linken die Schriftrolle hielt. Zu beiden Seiten von ihm standen je zwei Heilige, die ebenfalls sehr beschädigt sind; wir haben sie uns ähnlich wie diejenigen zu denken, welche auf dem ponzianischen Bilde den Heiland umgeben;[1] zum ornamentalen Abschluss der Gruppe war rechts und links ein kleiner Putto gemalt; der zur Rechten ist ganz zerstört, von dem zur Linken hat sich noch ein Beinstück erhalten.

In der Lunette sieht man rechts den oberen Theil der Verstorbenen, welche mit Dalmatik und Schleier bekleidet war und die Arme zum Beten ausgebreitet hatte. Ihr gegenüber steht der hl. Petrus, an dem grauen Bart- und Haupthaar kenntlich. Er hält in der Linken die Rolle und streckt die Rechte der Verstorbenen, gleichsam zum Empfange, entgegen. Zwischen beiden war ein Glasteller eingelassen, dessen Eindrücke in dem Stuck zurückgeblieben sind; er ist von einer rothen Borte eingefasst, also ursprünglich, nicht eine spätere Zuthat. Unter dem Teller scheint ein Kantharus gemalt gewesen zu sein.

Das Fresko stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts; es war bei seiner Auffindung dermassen mit einer stalaktitartigen Kruste überzogen, dass man von den Figuren des Bogens nichts, von denen der Lunette bloss einige schwache Umrisse wahrnehmen konnte. Durch Waschungen mit verdünnter Säure erhielten die Farben, wo sie nicht verblasst sind, ihre ursprüngliche Frische wieder.

10. Arkosol des Zosimianus in Santa Ciriaca. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taff. 205 f.

Eine wichtige Ausgestaltung erhielt die Gerichtsscene in der Katakombe der hl. Cyriaka, und zwar in einem Arkosol, das nach d'Agincourts Angabe im Jahre 1780 ausgegraben wurde. Der französische Gelehrte war auch der erste, der die Malereien des Arkosols bekannt machte.[2] Seine Kopie ist jedoch so klein und so un-

[1] Taf. 225, 2.

[2] *Storia,* VI, Taf. IX, 8, S. 13.

genau, dass sie für wissenschaftliche Zwecke nicht zu brauchen ist. Eine bessere kam erst durch de Rossi zur Veröffentlichung.[1] Die Fresken sind seitdem sehr verblasst; ich gebe sie auf Taff. 205 f. Das Lunettenbild hat mit zweien von den schon beschriebenen eine grosse Ähnlichkeit (n. 3 u. 4). Christus, jugendlich und mit einem Nimbus um den Kopf, sitzt zwischen zwei Heiligen, von denen der eine bärtig, der andere bartlos ist; neben ihm steht ein rundes Skrinium mit Schriftrollen. Die Gruppe ist gut entworfen und voll Leben: der Richter hat im Reden nicht bloss die rechte Hand erhoben, sondern agirt mit dem ganzen Körper. Von den Heiligen blickt der bärtige nachdenklich vor sich hin, der bartlose scheint seine Gründe vorzubringen, um seine Klienten zu empfehlen.

Im Bogen wird der auf das Gericht folgende Moment, die Aufnahme der Verstorbenen durch Christus ins Paradies vorgeführt.[2] Die Scene ist, der Symmetrie halber, zweimal wiederholt: Christus sitzt auf der Kathedra und streckt seine Rechte der Verstorbenen entgegen. Letztere steht als Orans da; sie ist mit Schuhen, Schleier und einer Dalmatik bekleidet, welche aussergewöhnlich breite und befranste Ärmel hat. Auf dem Bilde in dem linken Felde des Bogens hat Christus eine geschlossene Rolle,[3] die in den beiden andern Scenen fehlt.

11. Decke der Kammer in der Katakombe della Nunziatella. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jht. Taf. 75. Unedirt.

Wir kommen jetzt zu der wichtigsten von allen Gerichtsdarstellungen, welche deshalb auch eine eingehendere Würdigung verdient. Sie befindet sich auf der Decke der einzigen Kammer eines kleines Hypogäums, das im Jahre 1877, gelegentlich der Festungsbauten, in der Nähe der Kirche della Nunziatella am vierten Meilensteine der Via Ardeatina entdeckt wurde.[4] Die Kammer hatte ursprünglich nur ein Arkosol in der dem Eingange gegenüberliegenden Wand; später wurden in die beiden Seitenwände Gräber gebrochen. Die meisten ihrer Gemälde sind schon im Vorhergehenden (S. 265, 269, 295 und 346) besprochen worden. Von der Deckenmalerei gibt Taf. 75 eine genaue Kopie in Farben. Sie ist nach Phothographien hergestellt, welche (im April 1892) bei Tageslicht, das man vermittelst dreier Spiegel in die Kammer hineingeleitet hat, aufgenommen wurden. Leider hat die Malerei sehr gelitten, da infolge der geringen Festigkeit des Stuckes ein beträchtlicher Theil derselben

[1] *Bullett.*, 1876, Taf. VIII-IX, S. 145 ff. Perret (*Catacombes*, III, Taff. XLIII-XLIV) wahlte von den Bildern nur diejenigen aus, welche seinem Geschmack am meisten zusagten.

[2] De Rossi (a. a. O.) sah in diesem Felde die Gerichtsscene, und in der Lunette, wo sie wirklich ist, glaubte er « Christus im Gespräch zwischen Schülern, wahrscheinlich den Apostelfürsten » erkennen zu sollen. Zu der Annahme der « Apostelfürsten » liegt jedoch kein Grund vor, da keiner von den beiden Heiligen den traditionellen Typus aufweist.

[3] Von der Gruppe zur Linken (Taf. 206, 1) veröffentlichte Perret (Taf. XLIV) nur den Heiland, veränderte ihn aber in eine weibliche Gestalt: « une sainte assise »!

[4] Eine flüchtige Beschreibung des Hypogäums brachte de Rossi, *Bullett.*, 1877, S. 140; 1882, S. 169. Das einzige, was mir an inschriftlichen Monumenten in diesem Hypogäum in die Hände kam, ist das Bruchstück eines bekannten Ziegelstempels: STATILIAE . SPF | LYSIDIS . DE FIG . ROD. Man hat bis jetzt allerdings nur eine Gallerie ausgegraben.

herabgefallen ist. Dazu wurde sie an vielen Stellen von Kampagnaarbeitern verunstaltet, die sich den Eingang in die Gruft nöthigenfalls mit Gewalt erzwingen. Als ich das letzte Mal (Mai 1899) das Hypogäum besuchte, fand ich die Thür erbrochen und in der Kammer Reste von Feuer, welches man unter den Malereien angezündet hatte. Eine Prüfung der letzteren ergab, dass sie inzwischen weitere Beschädigungen erfahren haben. Meine Kopie ist demnach schon heute vollständiger als das Original.

Die Mitte der Decke nimmt Christus, der göttliche Richter, ein. Er sitzt auf der gewohnten Kathedra. In der Linken hält er eine mit unleserlichen Zeichen beschriebene Rolle; die Rechte, jetzt zerstört, war zum Redegestus erhoben. Das Gesicht ist bartlos, aber nicht so knabenhaft jugendlich, wie auf den Bildern aus San Callisto, Santa Ciriaca und dem coemeterium maius, sondern das eines Mannes, was der gegebenen Auffassung Christi als des Richters mehr entspricht. Die Augen sind fest auf einen Punkt gerichtet, der Mund geschlossen und das starke Kinn etwas angezogen. Das lange bis auf den Rücken herabfallende Haar ist ins Gesicht gekämmt und verdeckt zum Theil die Stirn. Alles dieses verleiht dem Kopfe etwas Individuelles; man glaubt einen römischen Magistraten vor sich zu haben. Auf der Kopie des ganzen Deckengemäldes tritt dieses nicht so deutlich hervor, weil der Kopf zu klein ist. Infolgedessen gebe ich auf Taf. 76, 2 von dem Kopfe eine besondere Kopie in der Grösse des Originals.

Das Bild des Richters umgeben zwei koncentrische Kreise, zwischen denen ein Kranz von Olivenblättern gemalt ist. In dem Raum zwischen dem zweiten und einem dritten Kreise waren vier Heilige mit vier Verstorbenen, in harmonischer Abwechslung, vertheilt. Zwei von diesen Figuren, ein Heiliger und eine Verstorbene, sind mit dem Stuck zerstört; sie glichen offenbar denjenigen von den erhaltenen, welchen sie übers Kreuz entsprochen haben. Die Heiligen sind von einer schmalen Borte umrahmt, die sie zugleich von der Verstorbenen absondert; sie tragen die üblichen Gewänder. Zwei von ihnen reden, zwei hören zu; jene machen den entsprechenden Gestus, diese haben die Rechte unter dem Pallium verborgen; in der Linken halten alle eine geschlossene Rolle. Die Verstorbenen, zwei Männer und zwei Frauen, sind in der Haltung der Oranten zwischen zwei Schafen gemalt; sie stehen auf einem Blattornament, aus welchem Ranken herauswachsen, die sich in leichten Voluten um die Schafe schlingen. Alle sind mit niedrigen Schuhen und einer Dalmatik bekleidet, welche bei den zwei noch erhaltenen männlichen Oranten bis ans Knie, bei der weiblichen Gestalt etwas unter die Kniee reicht und mit einer Kapuze versehen ist. Die Dalmatik des einen Orans hat als Verzierung das Lorum und am unteren Saume ein lilienartiges Ornament; diejenige der zwei übrigen Figuren weist den schmalen Klavus auf. Die vier Eckfelder enthalten fliegende Tauben, welche einen Ölzweig in den Krallen tragen; eine ist ganz, eine theilweise zerstört.

Die auf S. 60 abgedruckte Kopie (Fig. 3) bietet das Gemälde in seiner ursprünglichen Form dar. Die Wiederherstellung liess sich ebenso leicht als sicher anfertigen,

da es nur nothwendig war, den schweigenden Heiligen und die rechts von ihm stehende Orans in den fehlenden Theil zu übertragen.

Der Maler hat hier zur Darstellung des Gerichtes die ganze Decke verwenden können. Die Art, wie er Alles angeordnet hat, bekundet in ihm noch eine künstlerische Begabung. Persönlichkeiten, die in zeitlich auf einander folgenden Handlungen auftreten, wurden von ihm so geschickt gruppirt, dass sie eine einheitliche Komposition bilden: Christus verkündet als Richter das Urtheil; die Heiligen halten als Advokaten zu Gunsten der Verstorbenen, ihrer Klienten, die Vertheidigungsrede, aber nicht alle, sondern nur zwei; denn die beiden andern hören auf die Einwendungen des Richters; die Verstorbenen sind bereits gerichtet und befinden sich in der Seligkeit, wo sie für die Hinterbliebenen beten.[1] Auf diese Seligkeit bezieht sich auch das viermal wiederholte Bild der Taube mit dem Ölzweig, deren symbolische Bedeutung allgemein bekannt ist.

Man wird jetzt mit Recht fragen, was die Schafe zu den Füssen der Oranten zu bedeuten haben. Die Antwort finden wir im 25. Kapitel des Matthäusevangeliums, wo das Weltgericht geschildert wird. Wir lesen dort (vv. 31 ff.); « Wenn nun der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommen wird und alle Engel mit ihm, dann wird er auf dem Throne seiner Herrlichkeit sitzen; und es werden alle Völker vor ihm versammelt werden, und er wird sie von einander scheiden, wie ein Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. Die Schafe wird er zu seiner Rechten, die Böcke zu seiner Linken stellen. Alsdann wird der König zu denen, die zu seiner Rechten sein werden, sagen: Kommet, ihr Gesegneten meines Vaters! besitzet das Reich, welches seit Grundlegung der Welt euch bereitet ist » u. s. w. Die Schafe stehen somit auf jener Seite, wo die zur Seligkeit bestimmten Auserwählten sind. Wenn also der Künstler unseres Gemäldes die Verstorbenen zwischen Schafe gemalt hat, so gab er dadurch deutlich zu verstehen, dass er sie als Auserwählte, als Selige darstellen wollte. Dieses ist ein umwiderleglicher Beweis für die Richtigkeit der Erklärung des Bildes an sich wie für meine Auffassung der Oranten.[2]

Das Fresko ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Der Künstler zog sich in den frischen Stuck, vom Mittelpunkte der Decke aus, die drei koncentrischen Kreise und dann die beiden Diameter, welche durch die Gestalten der beiden Heiligen gehen. In derselben Weise deutete er sich für die Figuren die Umrisse an, die besonders an dem Heiligen der Eingangswand sichtbar sind. Der Stil ist verhältnissmässig noch gut; in Manchem sieht man den direkten Einfluss der Antike, so besonders in dem Pflanzenornament und der statuarischen Haltung der schweigenden Heiligen. Mit der guten Ausführung harmonirt das Leichte in der Dekoration, welches die älteren Malereien vor den späteren vortheilhaft auszeichnet. Spricht alles dieses für ein hohes

[1] Weil auf dem Deckengemälde Christus von vier Heiligen umgeben war, so hat de Rossi (a. a. O.) ihn als « Lehrer der vier Evangelisten » gedeutet. Diese Auslegung wurde auch von andern wiederholt.

[2] Vgl. § 116.

Alter des Gemäldes, so mahnen uns anderseits die Dalmatik und das Lorum in der Datirung nicht zu hoch hinaufzugehen. Wir glauben daher nicht zu irren, wenn wir die Fresken der Kammer in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts verweisen.

In dieser Krypta wurden, ähnlich wie in einer früher besprochenen Kammer (S. 400), Figuren von Heiligen isolirt an den Wänden angebracht. Zwei waren auf der Eingangswand, einer in dem schmalen Felde zwischen der Brodvermehrung und der Heilung des Aussätzigen gemalt (Taff. 40, 1, u. 74, 2). Von dem letzteren sieht man noch den Scheitel, von den beiden andern hat sich nur einer, rechts vom Eintretenden, erhalten; er gleicht ganz dem schweigenden Heiligen an der Decke. Wir haben schon hervorgehoben, dass die altchristliche Kunst einen solchen Pleonasmus liebte und ihn namentlich da, wo es galt, besonders wichtige Wahrheiten zu betonen, anwendete.

Ein weiteres Beispiel des gleichen Pleonasmus bietet das cubiculum II der Domitillakatakombe, in welchem die Gerichtsscene mit zwei Advokaten das Centrum der Decke einnimmt (Taf. 196); ausser diesen beiden Heiligen finden sich noch zwei in der Absis des linken Arkosols, zu beiden Seiten des Daniel zwischen den Löwen;[1] sie sitzen auf Faltstühlen neben einem runden Skrinium mit Schriftrollen. Die Heiligen fungiren natürlich auch hier als Fürsprecher des bedrängten Verstorbenen, der in Daniel versinnbildet ist.

In dem cubiculum III derselben Katakombe schliessen, an der Frontwand des Hauptarkosols, zwei Heiligenfiguren das Bild der drei Jünglinge im Feuerofen ein. Meine Taf. 54, 1 zeigt, dass die Malereien durch später eingebrochene loculi verdorben wurden. Von den drei Jünglingen sieht man nur noch den Ofen mit den Flammen; von den zwei Heiligen ist der zur Rechten halb, der andere ganz erhalten. Die Bedeutung dieser Gruppe ist die nämliche, wie diejenige des Daniel; denn auch in den drei Jünglingen haben wir ein Bild des Verstorbenen erkannt.

Also in drei Krypten sind Figuren von Heiligen nicht bloss in der Gerichtsdarstellung sondern auch ausserhalb derselben, isolirt, angebracht. Darf man nun aus der Anwesenheit der zwei Heiligen neben den babylonischen Jünglingen in dem zuletzt genannten cubiculum III schliessen, dass in derselben Kammer auch ein Gerichtsbild gemalt war? Die Frage ist, wie wir gleich sehen werden, entschieden zu bejahen.

12. Rechtes Arkosol des cubiculum III in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taff. 40, 2; 54, 2.

In dem Bogen des rechten Arkosols ist Christus, wie immer, in der Gewandung der heiligen Gestalten abgebildet. Er hat das ihm eigene reiche und gelockte Haar und einen starken aber kurzen Vollbart.[2] Seine Rechte ist im Reden erhoben, die Linke hält eine geöffnete Rolle. Der Künstler hat ihn, der gewöhnlichen Auffassung entgegen, nicht auf der Kathedra, sondern, wie auf dem syrakusanischen Fresko, stehend dargestellt. In der Lunette des Arkosols waren, nach der Grösse des Raumes

[1] Siehe oben S. 340 f., n. 23, Taf. 197, 1.

[2] Vgl. oben S. 107.

zu urtheilen, nur zwei Figuren gemalt; links sieht man noch ein ansehnliches Bruchstück eines Mannes, der mit der Rechten den nämlichen Gestus wie der Heiland machte und mit den gleichen Gewändern bekleidet war; er stellte einen Heiligen dar. Es fehlt also nur der Verstorbene, um die Gerichtsscene zu vervollständigen. Diesen haben wir uns rechts von dem Heiligen und wohl als Orans zu denken. Das Lunettenbild dürfte demnach so, wie ich es in Fig. 35 wiederhergestellt habe, beschaffen gewesen sein.[1] Somit hätten wir ein Bild des Gerichtes aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts konstatirt.



Fig. 35.

13. Sakramentskapelle A 2 in der Katakombe des hl. Kallistus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 39, 2,; 40, 3.[2]

Bei einigen von den erörterten Darstellungen des Gerichtes sind die Verstorbenen im Bogen und Christus mit den Advokaten in der Lunette, oder umgekehrt die Verstorbenen in der Lunette und die übrigen im Bogen abgebildet; in der Kammer der Nunziatella sind die einzelnen Komponenten über die ganze Decke vertheilt. Diese Beispiele berechtigen uns, in den beiden Figuren aus der Sakramentskapelle A 2, die wir auf Taff. 39, 2, und 40, 3 zum Abdruck bringen, ebenfalls Bestandtheile einer Gerichtsdarstellung zu erkennen: die sitzende Figur ist der göttliche Richter, und die stehende ein Heiliger; dieser ist rechts vom Eintretenden, jener auf der dem Eingang entgegengesetzten Wand gemalt. Die beiden Gegenstücke wurden von Antiquitätensammlern des 18. Jahrhunderts mit dem Stuck von der Wand abgelöst; dem Heiligen entsprach, wie Symmetrie und die weiter oben angeführten Beispiele fordern, ein ähnlicher Heilige, und dem Richter die Gestalt des Verstorbenen in der Haltung des Gebetes.[3] Christus und der erhaltene Advokat tragen den Philosophenmantel, den die Maler der zwei älteren Sakramentskapellen A 2 und A 3 als ausschliessliche Tracht der heiligen Gestalten verwendeten. Hieraus ergibt sich eine weitere Bestätigung der Richtigkeit unserer Auslegung.[4]

[1] Es ist weniger wahrscheinlich, aber nicht unmöglich, dass der Figurenrest in der Lunette von einem Orans stammt. Dieses vorausgesetzt wäre dem Heiligen der Platz rechts von dem Orans zuzuweisen. Die Wiederherstellung der Gruppe in einer solchen Form hätte eine grosse Ähnlichkeit mit dem Bilde der Veneranda (Taf. 213).

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 5, 3 und 8.

[3] In einer der Gallerien (G), welche die beiden Hauptstrassen A und B der Area I mit einander verbinden, wurde thatsächlich ein Stuckfragment mit der Darstellung eines Orans gefunden (*R. S.*, II, S. 97 [Analisi]). Leider hat man für seine Erhaltung keine Sorge getragen: « si sciolse in polvere ». Infolgedessen ist es unmoglich, zu bestimmen, ob das Bruchstück aus der Sakramentskapelle A 2 stammte, und ob auf ihm ein betendes Kind, « fanciullo orante », wie Michele Stefano de Rossi in seinem werthvollen Inventar angibt, oder ein Erwachsener dargestellt war.

[4] Für die Deutungen, welche die Archäologen von den Fresken aufgestellt haben, vgl. meine *Sakramentskapellen*, S. 7 ff.

14. Decke der ersten Hälfte der Doppelkammer XY in dem Hypogäum der Lucina. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 2. Jhts. Taf. 24, 1.[1]

Ein Vergleich des Deckengemäldes der Katakombe della Nunziatella mit dem, was in dem Lucinahypogäum von der Deckenmalerei der ersten Hälfte der Doppelkammer übrig geblieben ist, lehrt, dass auch hier eine ähnliche Komposition gemalt war. Wir sehen nämlich die untere Hälfte zweier weiblichen Oranten, welche, wie in der zweiten Hälfte (Taf. 25), auf einem Blattornament stehen, und in der Lunette dazwischen eine männliche Gestalt, welche die Rechte erhoben und ausgestreckt hat, die also in dieser Umgebung nur einen Heiligen vorstellen kann. Um das Gemälde in seinen fehlenden Theilen zu vervollständigen, genügt es, den beiden Oranten zwei andere gegenüber zu stellen, in die drei Lunetten je eine Heiligenfigur, und in das Centrum den Richter auf der Kathedra zu zeichnen. Der erhaltene Heilige ist mit der Tunika und der weiten Pänula bekleidet, von welcher der Verfasser der Schrift *De oratoribus* ausdrücklich versichert, dass sie zu seiner Zeit, welche mit der Entstehung der Malerei ungefähr zusammenfällt, von Advokaten vor Gericht getragen wurde.[2]

Wie in der Kapelle der Nunziatellakatakombe zu beiden Seiten des Einganges Heilige stehen, so sind auch hier neben der Thüre, die in die zweite Kammer des cubiculum duplex führt, Heilige in derselben Tracht wie auf der Decke gemalt.[3] Dieser Umstand darf als Beleg für die Richtigkeit meiner Erklärung des Deckengemäldes als einer Darstellung des Gerichtes gelten.

Ausgehend von den Fresken, welche in ganz unzweideutiger Weise die Gerichtsscene vorführen, ist es mir leicht geworden, denselben Gegenstand auf einer Reihe von Gemälden nachzuweisen, welche bei der ersten Betrachtung weniger bestimmt zu sein scheinen, oder die in einem fragmentarischen Zustande auf uns gekommen sind. Die Zahl aller zusammen beläuft sich auf vierzehn. Zwei stammen aus dem 2., vier aus dem 3., und acht aus dem 4. Jahrhundert. Das Fresko des cubiculum III in S. Domitilla und das syrakusanische ausgenommen, ist der Richter stets sitzend abgebildet. Die Heiligen dagegen sitzen nur in fünf Darstellungen. Ihre Zahl wechselt; auf den ganz erhaltenen Gemälden sehen wir ihrer zwei, vier, sechs, acht und zwölf. Die Maler haben in ihnen nicht ausschliesslich Apostel, sondern wohl auch Lokalheilige darstellen wollen, namentlich in den Fällen, wo ihrer wenige abgebildet sind, wie ja auch in den Inschriften zuweilen bestimmte Märtyrer, welche in der betreffenden Katakombe ihre Grabstätte hatten, angerufen werden. Die Figuren sind jedoch in den angegebenen Fällen weder durch Namen noch durch sonstige ikonographische Merkmale näher gekennzeichnet; daher können wir nirgends sagen, welche Märtyrer wir unter ihnen zu verstehen haben. Ihre Rolle als «advocati» brachte es mit sich, dass in den Gerichtsscenen immer nur männliche Heilige auftreten. Die

[1] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. XIV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 1, 1.

[2] Die Stelle ist oben S. 80 abgedruckt.

[3] Garrucci, *Storia*, Taf. 1, 3.

Verstorbenen endlich sehen wir auf zwei Bildern flehentlich die Hände zum Richter erheben; auf den übrigen ganz erhaltenen sind sie als der Seligkeit theilhaft gedacht; denn sie haben die Arme zum Gebete ausgebreitet. Da es solche Verstorbene sind, welche in der mit dem Gerichtsbilde geschmückten Krypta oder dem Arkosol ruhten oder ruhen sollten, so wechselt ihre Zahl und ihr Geschlecht. Die Zahl ist jedoch nicht immer mathematisch genau zu nehmen; die Symmetrie hat, wie überall, so auch hier ihren Einfluss geltend gemacht: nur aus symmetrischen Rücksichten sind in zwei Arkosolien zwei weibliche Verstorbene einander gegenüber gestellt und wechseln auf zwei Deckengemälden zwei Männer mit zwei Frauen ab. Die Gebetsstellung, in welcher sie fast immer erscheinen, ist ein Beweis dafür, dass wir in allen diesen Darstellungen nach der Absicht ihrer Urheber nicht das allgemeine, sondern das besondere Gericht zu erkennen haben; denn nach dem Weltgericht hört das fürbittende Gebet auf.

Die Gerichtsdarstellungen gestalten sich somit zu einer trefflichen Illustration dessen, was man im kirchlichen Sprachgebrauch

Communio Sanctorum, Gemeinschaft der Heiligen,

nennt.[1] Die Hinterbliebenen beten für ihre verstorbenen Angehörigen; sie wenden sich, um ihren Gebeten eine grössere Kraft zu verleihen, an die Heiligen, auf dass diese, auf Grund ihrer überreichen Verdienste, für die Verstorbenen bei dem göttlichen Richter ein Wort der Fürsprache einlegen möchten. Die Heiligen erfüllen diese Bitte und verwenden sich als Advokaten für ihre Klienten. Das Urtheil des Richters ist ein günstiges: die Verstorbenen werden unter die Auserwählten aufgenommen. Zu den himmlischen Freuden zugelassen, vergessen sie ihre Angehörigen, die sie auf Erden zurückgelassen haben, nicht, sondern beten für sie, damit sie das gleiche Ziel erreichen möchten.

§ 108. Der Verstorbene allein vor dem Richterstuhle Christi.

Die grossartige Gerichtsdarstellung der Katakombe della Nunziatella erschliesst uns das Verständniss des Deckengemäldes in der Kammer I des coemeterium maius (Taf. 168). In der Mitte sitzt Christus als Richter zwischen zwei runden Skrinien, die Rechte wie gewöhnlich zum Redegestus erhoben und in der Linken eine Schriftrolle haltend. In den vier grösseren ihn umgebenden Feldern stehen zwischen

[1] Vgl. zu dieser Frage die vortreffliche Abhandlung von I. P. Kirsch: *Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen im christlichen Alterthum* (Mainz, Kirchheim, 1900).

zwei Schafen die Verstorbenen, zwei Männer und ebenso viele Frauen; sie sind mit Schuhen und Dalmatik, die Frauen ausserdem noch mit dem Kopftuch bekleidet; alle haben die Hände zum Gebete erhoben. Die Heiligen fehlen; an ihrer Stelle sieht man, in den vier kleineren Feldern das Quellwunder, die Auferweckung des Lazarus, Moses vor dem Dornbusch und den geheilten Gichtbrüchigen. Der Maler hat sich also bei dieser Gerichtsdarstellung auf die Hauptpersonen beschränkt, nämlich auf die Verstorbenen und den göttlichen Richter, von dessen Entscheidung allein das Schicksal der Seele im Gericht abhängt. Von demselben Künstler stammt auch das oben (S. 399) besprochene Gerichtsbild; vielleicht liess er auf unserem Fresko die Heiligen deshalb aus, weil er sich in der Nachbarkammer nicht zu sehr wiederholen wollte. Avanzini, der es für Bosio kopirt hat,[1] liess sich mehrere Ungenauigkeiten zu Schulden kommen. Der Hauptirrthum besteht darin, dass auf seiner Kopie der Richter beide Hände nach Art der Oranten ausgebreitet hat und dabei den Redegestus macht.[2] Dadurch wurde das Bild der Willkür der Interpreten preisgegeben.[3]

Eine dem soeben besprochenen Fresko inhaltlich verwandte Scene bringt das von mir wiederhergestellte Epitaphfragement unbekannter Provenienz (Fig. 36), wel-



Fig. 36.

ches sich jetzt in der Inschriftengallerie des Lateranensichen Museums (Pil. XV, 1) befindet.[4] Das Graffito zeigt eine verschleierte Orans zwischen zwei Schafen und rechts von ihr den Heiland als Richter auf der Kathedra. Die Orans, in der wir die unter die Auserwählten aufgenommene Seele der Verstorbenen erkannt haben, ist auf dem Epitaph von einer authentischen Erklärung begleitet; denn die Inschrift endet mit der Versicherung, dass die Seele der Verstorbenen «bei Christus ist»: (SPIRITVS

[1] Bosio, *R. S.*, S. 445; Aringhi, *R.S.*, II, S. 183; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 140; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 61, S. 66. D'Agincourt benutzte diese Kopie zu seinen Fälschungen (siehe *Röm. Quartalschr.*, 1890, S. 335 f.) und Perret fügte auf seiner farbigen Abbildung (*Catacombes*, II. Taf. XXX) zu den alten Irrthümern neue hinzu und veränderte selbst die Reihenfolge der Scenen.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, S. 62.

[3] Christus soll hier abgebildet sein: 1. als «Lehrer», 2. «wie er alle barmherzig zu sich einlade mit den Worten: kommet alle zu mir», 3. wie er «spreche und lehre als einer der Gewalt habe», 4. wie er «anleite, die ihn umgebenden Scenen richtig zu verstehen» u. s. f.

[4] De Rossi, *Museo epigr. Pio-Lateranense*, XV, 1.

ANTH)VSES I(*n*) . ☧ . O (Christo). In den zwei ersten Zeilen erfahren wir nur ihren Namen und die Zahl der Lebensjahre:

(ANTHVSA) . Q(*ua*)E . V(*ixit*) . AN
(NOS . . .) X[1]

Die Frage nach dem Alter dieses aus seiner Umgebung gerissenen Epitaphs ist schwer mit Sicherheit zu beantworten. Dem Formular nach könnte es noch aus dem 3. Jahrhundert stammen. Einer solchen Datirung würde auch das Monogramm Christi nicht widersprechen, da es hier als Abkürzung in Text, nicht als isolirtes Symbol gebraucht ist. Die rohe Ausführung der Buchstaben und des Graffitos scheint indess eher auf die Zeit des Friedens hinzuweisen. Demnach dürfte es mit unserer Deckenmalerei so ziemlich gleichzeitig sein.

Anhang.

1. Das Inschriftfragment der Anthusa steht in seiner Art bis jetzt einzig da. Auf den übrigen nicht sehr zahlreichen Epitaphien sind, der lakonischen Natur der Inschrift entsprechend, zwei von den Komponenten der Gerichtsscene bloss angedeutet: Christus durch das Monogramm oder die apokalyptischen Buchstaben, und die Heiligen durch zwei Brustbilder. Die Verstorbenen dagegen erscheinen auch hier gewöhnlich als Oranten, und nur einmal als Büste. In Fig. 37 bringen wir (nach Ori-



Fig. 37.

ginalphotographie) ein vorzüglich erhaltenes Exemplar einer solchen Grabplatte zum Abdruck. Der Stein ist von unbekannter Herkunft und verschloss, laut Inschrift, das Grab einer « Viktoria, welche mit ihrem jungfräulich angetrauten Gatten 13 Jahre und 2 Monate gelebt hat und am 24. Juli im Frieden bestattet wurde ». Nach den breiten Ärmeln der Dalmatik der verschleierten Orans zu urtheilen, dürfte das Epitaph etwa aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammen. Die beiden Heiligenbüsten erinnern an die in einem Grabe von Sant'Agnese gefundene Bronzeplatte mit den Bild-

[1] Den näheren Nachweis für die Richtigkeit dieser Wiederherstellung bringt mein Aufsatz: *Drei altchristliche Epitaphfragmente*, in *Archäologische Ehrengabe der Röm. Quartalschr. zu de Rossi's LXX Geburtstag*, 1892, S. 381 ff.; ebenda sind auch die verschiedenen irrigen Auslegungen angeführt, welche die bildliche Darstellung des Steines infolge ihrer ungenauen Publikation gefunden hat.

nissen der beiden Apostelfürsten;[1] es ist möglich, dass der Verfertiger der Inschrift die gleichen Heiligen darstellen wollte.

2. Auf dem bekannten Stein des ASELLVS mit den Büsten der nämlichen Apostel ist die Figur des Verstorbenen weggelassen; der Leser der Inschrift hat sie sich im Geiste zu ergänzen. Ein ähnliches Zurücktreten des Verstorbenen gewahren wir auch auf einigen Malereien der Katakomben: es existiren Grabstätten, auf denen ausschliesslich biblische Scenen dargestellt sind und wo der Verstorbene gänzlich fehlt. Dieses Fehlen ist jedoch, wie wir wissen, ein scheinbares; denn der Verstorbene verbirgt sich unter den biblischen Gestalten eines Noe, eines Daniel, der drei Jünglinge, der Susanna u. s. w.: er ist in diesen symbolisch verbildlicht.

Ein überaus wichtiges Beispiel einer solchen symbolischen Darstellung der Verstorbenen bieten die Malereien des prätextatischen Arkosols, in welchem gegen Ende des 4. Jahrhunderts eine CELERINA begraben wurde. Die meisten von ihnen sind bereits veröffentlicht, aber in den unzuverlässigen Kopien von Perret und Garrucci,[2] welche die Wichtigkeit derselben nicht erkannt haben. Die Fresken waren schon bei der Auffindung des Arkosols in Jahre 1848[3] stellenweise beschädigt; seitdem hat sich ihr Zustand noch verschlimmert, indem der Stuck an weiteren Stellen herabfiel. Zum Glück ist noch so viel übrig geblieben, dass das Erhaltene zum Verständniss der Darstellungen hinreicht. Im Centrum des Bogens (Taff. 181, 1; 251) befindet sich ein schönes Medaillon Christi, und in den beiden Seitenfeldern Heilige, deren Namen neben den Köpfen geschrieben waren. In dem Felde zur Rechten sehen wir Paulus (PAVLVS) und nebenan ein kleines Fragment von Petrus (*petr*V*s*). Ersterer hat einen zugespitzten aber getheilten Vollbart und einen nicht ganz kahlen Scheitel, ähnlich wie auf einigen Goldgläsern;[4] er hält in den Händen eine geschlossene Rolle. Das Gleiche thut Petrus und thuen auch die übrigen Gestalten. Im Hintergrunde stehen thurmartige Bauten, welche wohl die «himmlische Stadt» vorstellen sollen. In dem linken Felde ist nur der obere Theil eines bartlosen Heiligen mit dem Namen SVSTVS und die rechte Ecke des Thurmes zu sehen. Der Heilige neben Sixtus ist vollständig zerstört; die veröffentlichten Kopien bringen aber noch den Kopf mit dem angrenzenden Stuck: ein Beweis, dass damals auch der Name ganz oder wenigstens in einigen Buchstaben erhalten war. Leider hat man es versäumt, ihn aufzuzeichnen, sodass wir jetzt auf Vermuthungen angewiesen sind. Garrucci und Perret halten den Heiligen für den glorreichen Diakon Laurentius, welcher kurz nach Sixtus gemartert wurde; ich möchte in ihm eher einen Papst, und zwar den Lokalheiligen Urbanus vermuthen, dessen Grab in der Prätextatkatakombe schon frühzeitig eine grosse Verehrung genoss. Zwei weitere Heilige standen an der Front des Arkosols. Der zur Rechten ist, die wenigen Bruchstellen abgerechnet, vollständig auf uns gekommen.

[1] *Röm. Quartalschr.*, 1888, Taf. V, 1.

[2] Perret, *Catacombes*, I, Taf. 76-79; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 39, 2, A-B.

[3] Vgl. de Rossi, *R. S.*, I, S. 250 f.; *Bullett.*, 1863, S. 1.

[4] Garrucci, *Storia*, III, Taf. 179, 2, 4 und besonders 7. Die Mitte der Stirn ist auf unserem Fresko durch einen schwarzen Fleck entstellt.

Von seinem Namen fehlt nur der Buchstabe I; die übrigen sind entweder ganz oder fragmentarisch erhalten: er heisst LIBERIVS. Hiermit ist kein anderer als der von den Arianern so sehr verläumdete Papst Liberius gemeint, dessen Andenken, nach dem *Martyrologium hieronymianum*, zweimal im Jahre festlich begangen wurde: am 23. (oder 24.) September, dem Tage seiner Beisetzung, und am 17. Mai, dem Tage seiner Erwählung zum Papst.[1] Liberius ist in derselben Tracht der heiligen Gestalten, wie die Apostelfürsten und der grosse Katakombenmärtyrer Sixtus II, geschildert; die Rolle, die er in den Händen hält, ist stark verwischt; daher fehlt sie auf den Kopien. Der Heilige, welcher dem Papste gegenüber stand, hatte einen langen Vollbart. Sein Name war links von dem Kopfe, wo der Stuck sich losgelöst hat, geschrieben. Da sowohl Liberius als auch Sixtus und der neben diesem gemalte Urbanus (?) bartlos sind, so ist es klar, dass der Künstler in dem Vollbart ein Unterscheidungsmerkmal geben, dass er mit andern Worten einen Philosophen darstellen wollte. Dieses vorausgesetzt, läge es nahe, in der bärtigen Gestalt den hl. Justin, den Typus der christlichen Philosophen, zu erkennen, den schon Tertullian[2] mit dem später ständig gewordenen Prädikat «philosophus et martyr» auszeichnet. Gegen diese Identificirung scheint jedoch der Umstand zu sprechen, dass Justin im 4. Jahrhundert, so viel bekannt ist, in Rom gar keinen Kult hatte. Daher wird es gerathen sein, sich einer Identificirung zu enthalten. Das Feld zwischen dem bärtigen Heiligen und Liberius füllt die schon oben S. 366 besprochene symbolische Darstellung Susannas zwischen zwei Wölfen, d. i. den beiden Ältesten, welche hier den der Seele nachstellenden Satan versinnbilden.

Der Sinn aller dieser Darstellungen ist klar. Die zuletzt erwähnte Gruppe der Susanna führt uns im Bilde vor, was die Bitte: «Befreie, o Herr, die Seele der Verstorbenen, wie du Susanna von dem ihm fälschlich zugeschriebenen Verbrechen befreit hast». Christus, an den das Gebet sich richtet, ist im Centrum des Bogens gemalt. Die in seiner Gesellschaft erscheinenden sechs Heiligen unterstützen durch ihre Fürsprache die Bitte, und die Verstorbene wird unter die Auserwählten aufgenommen: wir sehen sie, in dem unteren Felde der Lunette, als Schaf zwischen zwei Schafen, dem Symbol der ELECTI, wie wir auf zwei Gerichtsdarstellungen Oranten zwischen Schafen gesehen haben. Auf die Erfüllung der Bitte bezieht sich auch die Gruppe der mit dem Monogramme Christi, ☧, vereinigten Tauben, welche das obere Feld der Lunette einnehmen und mit der auf Epitaphien dem Verstorbenen zugerufenen Wunschformel: «spiritus tuus in Christo!» gleichbedeutend sind.

Die Malereien des Arkosols haben also inhaltlich mit den Gerichtsbildern eine grosse Verwandtschaft; sie mussten deshalb wenigstens in einem *Anhange* zu ihnen behandelt werden. Sie wurden nur wenige Jahrzehnte nach dem Tode Liberius' († 366) vielleicht von Einem, der den Papst noch gekannt hat, ausgeführt. Trotzdem

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1883, S. 57.

[2] *Adversus Valentin.*, 5; Migne, 2, 548.

können wir die Figur, welche Liberius vorstellt, nicht für ein Portrait halten; denn der jugendliche Kopf mit den grossen, konventionellen Augen hat nichts Individuelles an sich. Wegen des ungewöhnlichen Interesses, das sich an Liberius knüpft, bringen wir von ihm auf Taf. 250, 2 eine Abbildung, auf welcher die beschädigten Theile ausgebessert sind. Um an dem Namen die Ergänzungen deutlich hervortreten zu lassen, haben wir das, was von den Buchstaben fehlt, in Umrissen ergänzt.

In dem langen, von de Rossi mit grosser Wahrscheinlichkeit auf den Papst Liberius bezogenen Epitaph wird dieser als ein «gewaltiger Bekenner» hingestellt und als «heiliger Priester und aufrichtiger Lehrer des göttlichen Gesetzes» gepriesen;[1] es wird ihm sogar die wunderwirkende Kraft zugeschrieben.[2] Daher kann es uns nicht überraschen, dass Liberius an einem Katakombengrabe mit den Apostelfürsten und mit hervorragenden Märtyrern zusammen auf eine Linie gestellt und mit diesen angerufen wird, sich für die in dem Arkosol beigesetzte Verstorbene bei Gott zu verwenden. Die Malereien unseres Arkosols stehen also im schönsten Einklang mit den in der Inschrift dem Papste gespendeten Ehrungen und dürften von dem gleichen Kreise der Bewunderer desselben inspirirt sein, denen wir die Inschrift zu verdanken haben. Indem sie von dem Kult, den Liberius schon wenige Jahrzehnte nach dem Hinscheiden in Rom bei seiner Partei genoss, in monumentaler Weise Zeugniss ablegen, mahnen sie uns zugleich, die von den Arianern in Umlauf gesetzten Verläumdungen desselben mit Vorsicht aufzunehmen. Ihr Zeugniss ist um so gewichtiger, als die Katakombe des Prätextat in keiner besonderen Beziehung, wie andere,[3] zu dem Papst gestanden hat.

3. Es wurde oben S. 244 gesagt, dass die Darstellungen des Gerichtes sich von denen des lehrenden Christus dadurch unterscheiden, dass bei den letzteren die Figur des Verstorbenen, der einen wesentlichen Faktor der Gerichtsbilder ausmacht, von der Komposition ausgeschlossen wurde. Ein Fresko, das die letztere Eigenthümlichkeit aufweist,[4] haben wir trotzdem nicht in den Cyklus der auf die Lehrthätigkeit Jesu sich beziehenden Bilder aufzunehmen gewagt. Dasselbe schmückt die Front über dem Bogen eines Arkosols in der Katakombe des hl. Hermes und vergegenwärtigt Christus zwischen den Aposteln, von denen jeder seine eigene Kathedra hat.[5] Diese sonderbare Fassung des Bildes erinnert an die Antwort, welche der Heiland auf die Frage des hl. Petrus nach dem Lohne der Apostel dafür, dass sie alles verlassen hätten, gab: «Wahrlich sag' ich euch, ihr, die ihr mir nachgefolgt seid, werdet bei der Wiedergeburt, wenn der Menschensohn auf dem Throne seiner Herrlichkeit

[1] *Bullett.*, 1883, S. 8: Quam domino fuerant devota mente parentes Qui confessorem talem genuere potentem Atque sacerdotem sanctum sine felle columbam Divinae legis sincero corde magistrum. Haec te nascentem suscepit ecclesia mater, etc.

[2] A. a. O., S. 9 f.: Sic inde tibi merito tanta est concessa potestas Ut manum imponas patientibus incola Christi Daemonia expellas purges mundesque repletos Ac salvos hominesque reddas animaque vigente Per patris ac filii nomen cui credimus omnes, etc.

[3] Z. B. das coemeterium Novellae (bezw. Sanctae Agnetis).

[4] Taf. 152.

[5] Perret, *Catacombes*, III, Taf. XXXV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82, 1.

sitzen wird, auch auf zwölf Thronen sitzen, und die zwölf Stämme Israels richten!» (Matth. 19, 27 f.). Es möchte daher scheinen, dass dem Maler hier die Idee des Gerichtes vorgeschwebt habe. Da indess die Gestalt des Verstorbenen fehlt, so kann andererseits auch die Möglichkeit nicht geleugnet werden, dass der Heiland hier als Lehrer figuriren soll. Zu einer solchen Deutung würde das in der Lunette gemalte Fresko passen, welches den die Heerde weidenden Hirten vergegenwärtigt. Eine sichere Entscheidung lässt sich jedoch nicht fällen; deshalb haben wir es vorgezogen, die fragliche Darstellung in diesem *Anhang* unterzubringen. Das Fresko stammt, den in der Kammer gefundenen Inschriften zufolge, spätestens aus dem Jahre 337 und ist in der Katakombenmalerei ein Unikum geblieben.

4. Als dieser Bogen in den Druck gehen sollte, wurde bei den in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus vorgenommenen Ausgrabungen eine noch unbekannte, griechische Grabinschrift mit der Darstellung einer sehr interessanten Gerichtsscene ans Tageslicht gefördert. Der Fundort und die Form der Buchstaben weisen das Monument dem 4. Jahrhundert zu. Die Inschrift lautet:

ΑΥΡΗΛΙΟC ΘΕΟΔΟΥΛΟC
ΚΑΙ ΚΕΚΙΛΙΑ ΜΑΡΙΑ CΥΜΒΙΟC
ΑΥΤΟΥ ΖΩΝΤΕC ΕΠΟΙΗCΑΝ Ε
ΑΥΤΟΙC ΚΑΙ ΤΟΙC ΤΕΚΝΟΙC ΑΥ
ΤΟΥ ΟΥΡΒΙΚΟ ΚΕ ΒΟΝΙΦΑΤΙΕ
ΕΖΗCΕΝ ΔΕ ΘΕΟΛΟΥΛΟC ΕΤΗ
Ο·Β·ΚΑΤΑΚΕΙΤΕ·ΠΡ·Ζ·ΚΑΛ·
ΝΟΕΝΒΡΙΩΝ·ΕΙC ΑΓΑΠΗΝ.

« Aurelius Theodulus und seine Gattin Cæcilia Maria haben zu ihren Lebzeiten die Grabstätte für sich und ihre Kinder Urbikus und Bonifatia errichtet. Theodulus lebte 72 Jahre; er entschlief an den 7. Kalenden des November (26. Oktober). Möge er zu dem himmlischen Mahle zugelassen werden! ».

Die nach Art eines Tiefreliefs ausgeführten Figurendarstellungen waren zu beiden Seiten von der Inschrift angebracht; diejenige zur Rechten ist fast ganz erhalten. Sie zeigt den Verstorbenen vor Gericht. Theodulus steht mit herabgelassenen Armen da; er hat einen kurzen Vollbart und ist mit Sandalen, der ungegürteten Tunika und der Pänula bekleidet. Der göttliche Richter ist bartlos, hat die ihm zukommende Gewandung und sitzt auf einem hohen Tribunal; über seinem Haupte ist das konstantinische Monogramm (☧) und in der oberen Leiste die Bezeichnung ΔΕCΠΟΤΗC ΗΜΩΝ, « unser Herr », geschrieben. Wie auf dem Fresko in Sant'Ermete (Taf. 247), so berührt er auch hier mit der rechten Hand den Verstorbenen am Kopf, um ihn in die Seligkeit, unter die Auserwählten aufzunehmen. Letzteres drückte der Steinmetz dadurch aus, dass er neben den Verstorbenen zwei Schafe gezeichnet hat. Und dass der Mann vor dem Tribunal wirklich der Verstorbene ist, beweist der rechts von ihm unter der Kathedra des Richters eingravirte Name ΘΕΟΔΟΥΛΟC. Die Darstel-

lung enthält ausserdem noch ein anderes Detail, welches ihren Werth erhöht: das Tribunal ist von einer Schranke umgeben. Dadurch wurde die Scene als die des Gerichtes mit einer Bestimmtheit charakterisirt, die jeden Zweifel beseitigt; denn bekanntlich war der Raum, in welchem der Richter sass, durch eine Schranke abgesperrt.

Von der Gruppe zur Linken sind bis jetzt nur die Hände einer (offenbar männlichen) Gestalt zu sehen, welche in einer Nische stand und in der erhobenen Rechten ein aufgeschlagenes Buch hielt. Die Leiste über der Nische hatte eine zweizeilige Inschrift, von der bloss die Anfangsbuchstaben ΜΟΥ.... | ΠΡΟ.... erhalten sind. Wegen der Unvollständigkeit dieses Bildes werde ich das Faksimile der Grabplatte erst in dem Abschnitt über das « himmlische Mahl » (§ 118) bringen, auf welches der Zuruf: ЄΙC ΑΓΑΠΗΝ hinweist; hoffentlich wird man bis dahin die noch fehlenden Fragmente gefunden haben.

Die Wichtigkeit der erörterten Gerichtsscene liegt auf der Hand; sie bestätigt in authentischer Weise die Richtigkeit der Erklärung, welche ich den Gerichtsbildern gegeben habe. Es ist mir daher eine grosse Genugthuung gewesen, dass ich mit der Inschrift des Theodulus das Kapitel über die Gerichtsdarstellungen beschliessen konnte.

—

ZWANZIGSTES KAPITEL.

Die Darstellungen, welche die Bitte um Zulassung des Verstorbenen in die ewige Seligkeit ausdrücken.

Auf den Grabinschriften finden sich öfters Formeln, in welchen Gott angerufen wird, er möge die Seele des Verstorbenen in die ewige Seligkeit aufnehmen oder zulassen: « Vater des Alls, ... nimm Irene, Zoe und Marcellus zu dir! » lesen wir auf einem Epitaph, welches spätestens dem 3. Jahrhundert angehört;[1] auf einem andern wendet sich die Verstorbene - die Märtyrin Zosime — selbst an den Heiland: « Nimm mich zu dir, o Herr! »[2] Diese und ähnliche Formeln, welche noch in andern Gebeten der Märtyrer[3] vorkommen, stammen aus den alten Todtenliturgien,[4] und sind auf das Gebet: « Herr Jesu, nimm meinen Geist auf! » zurückzuführen, das der sterbende Protomartyr Stephanus unter den Steinwürfen der Juden zum Himmel emporsandte.[5] In ähnlicher Weise wurden auch in der Malerei der Katakomben frühzeitig Darstellungen geschaffen, welche die Bitten um Aufnahme oder Zulassung des Verstorbenen in die ewige Seligkeit verbildlichen. Mit diesen Darstellungen haben wir uns in dem vorstehenden Kapitel zu befassen. Wir beginnen mit Elias, dessen Fahrt in den Himmel jene Bitten am klarsten zum Ausdruck bringt.

§ 110. Die Himmelfahrt des Elias.

Die Figur des Elias eröffnet in der Kommendatio die Reihe der Bitten: « Befreie, o Herr, die Seele deines Knechtes, wie du... Elias von dem gewöhnlichen Tode befreit hast! » Mit andern Worten: Nimm die Seele des Sterbenden zu dir, wie du Elias in den Himmel aufgenommen hast! Wenn wir in dieser Bitte, « des Gestorbenen » für « des Sterbenden » einsetzen, so erhalten wir die symbolische Bedeutung,

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1888-89, S. 31; Wilpert, *Fractio*, S. 51.
[2] De Rossi, a. a. O., 1866, S. 47.
[3] Le Blant, *Inscriptions*, II, S. 33.
[4] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, S. 747 ff. 752; II, S. 214, 216, 949 f., 951 f.; Migne, 85, 1022, 1024 (moz. Missale); Renaudot, II, 221, 304 (syr. Anaph.).
[5] *Apg.*, 7, 58.

welche dem Bilde des Elias in den Katakomben zukommt.[1] Man kennt nur ein einziges Beispiel dieser Darstellung; es befindet sich in der Lunette des rechten Arkosols der IV. Kammer in Santa Domitilla und ist leider arg beschädigt.[2] D'Agincourt gibt zwar vor, ein zweites Beispiel «um 1779 in einem Theile der Priscillakatakombe» entdeckt zu haben; die von ihm veröffentlichte Zeichnung[3] ist aber, wie ich anderswo nachgewiesen habe,[4] eine reine Erfindung.

Gott befreite Elias von dem «gewöhnlichen Tode» dadurch, dass er ihn, dem biblischen Bericht gemäss, am Jordan und in Gegenwart des Propheten Elisäus, auf «einem feuerigen, mit feuerigen Rossen bespannten Wagen» in den Himmel entrückte.[5] Diesen Moment hatte also der Künstler im Bilde zu vergegenwärtigen. Er erleichterte sich seine Aufgabe, indem er sich hierzu der Heliosdarstellungen bediente. Sein Bild zeigt denn auch eine auffallende Ähnlichkeit mit dem auf Taf. 160, 2 wiedergegebenen Fresko, das die Fahrt des Helios schildert. Elias steht auf einer Biga; in der zerstörten Linken hatte er die langen Zügel und in der Rechten hält er das Pallium, welches er dem unten harrenden Elisäus übergibt. Das letztere Detail entspricht nicht ganz dem Wortlaut des heiligen Textes; denn dort (2, 14) lesen wir, dass «der Mantel dem Elias entfallen war»; es entspricht aber vollständig der Anschauung, welche sich später darüber gebildet und gerade an dieses Detail eine weitgehende Symbolik geknüpft hat. Elias ist, wie es scheint, mit der blossen Talartunika bekleidet; wäre sein Kopf erhalten, so würden wir sehen, dass der Maler ihn in voller Vorderansicht und, weil Vorbild des Verstorbenen, bartlos dargestellt hat. Elisäus, ein bartloser Kahlkopf (2, 23), kehrt dem Beschauer den Rücken und will die Rechte an den Mund bringen, um dem scheidenden Elias den letzten Abschiedsgruss in Form einer Kusshand zuzuwerfen; er ist, wie die Philosophen, mit dem blossen Pallium bekleidet. Der Symmetrie wegen hat der Maler auf der andern Seite des Bildes die Figur eines unbärtigen Zuschauers[6] in der gegürteten ärmellosen Tunika angebracht; derselbe hatte den (zerstörten) rechten Fuss auf einen Stein gesetzt und zeigt mit der Rechten auf die Rosse. Der Gegenstand auf seinem Kopfe ist so unbestimmt, dass man ihn nicht näher angeben kann.[7]

[1] Nach Adamantius (*De recta fide*, ed. Van de Sande Bakhuyzen [Leipzig 1901], S. 212) wäre in Elias, wie in den drei Jünglingen, in Jonas und in Lazarus, einfach das Vertrauen auf die durch die göttliche Allmacht zu bewirkende Auferstehung des Fleisches zu erkennen.

[2] Taf. 230, 2.

[3] *Storia dell'arte*, VI, Taf. VIII, 4.

[4] *Kritik einiger « unedirter » Katakombengemälde S. d'Agincourts*, in *Röm. Quartalschr.*, 1890, S. 334.

[5] 4 Kön., 2, 11 ff.

[6] Mit Unrecht erkannte man in dieser Figur gewöhnlich die « Personifikation des Jordans ». Hätte der Künstler hier diese darstellen wollen, so würde er, wie auf dem Fresko der Katakombe unter der Vigna Massimo (Taf. 212) einen bärtigen nackten Mann in halbliegender Stellung gemalt haben; denn die Personifikationen der Flüsse hatten in der alten Kunst stets diese Form.

[7] Avanzini zeichnete einen mit der Feder geschmückten Petasus, den Garrucci in einen Schilfkranz verwandelt hat; bei beiden sind auch Elias und Elisäus unrichtig wiedergegeben und steht Elias auf einer Quadriga. Eine vom vierten Zeichner Ciacconio's angefertigte Kopie des Bildes habe ich in meiner Schrift *Alte Kopien* (Taf. XVI, 1) veröffentlicht.

Elias symbolisirt, dem Gesagten zufolge, die Seele des Verstorbenen, die Gott in den Himmel aufnehmen soll. Die Richtigkeit dieser Deutung wird durch ein ganz eigenartiges Monument, welches für die coemeteriale Symbolik bisher viel zu wenig verwerthet wurde, bestätigt, nämlich durch die auf den Tod Konstantins d. Gr. geprägte Münze, von der sich zahlreiche Exemplare erhalten haben. Der Revers zeigt die Büste des Kaisers; der Avers den Kaiser in Ganzfigur, wie er von der Hand Gottes aus der Quadriga in den durch einen Stern angedeuteten Himmel aufgenommen wird. Die Münze ist eine der ersten, welche einen durch und durch christlichen Gedanken zum Ausdruck bringen. Der Form der Darstellung merkt man noch den Einfluss der heidnischen Kunst insofern an, als der Kaiser beide Male mit verhülltem Haupte erscheint. Unser Fresko ist einige Jahrzehnte jünger, als die Münze; es stammt aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

§ 111. Die Aufnahme des Verstorbenen in die Seligkeit aus dem von Stürmen bedrohten Schifflein der Kirche.

Das soeben Gesagte bahnt uns den Weg zum Verständniss eines viel umstrittenen Bildes, das in der Sakramentskapelle A 2, über dem obersten Grabe der Hinterwand gemalt ist.[1] Man sieht auf sturmbewegter See ein Schiff mit nur einem in der gegürteten Tunika gekleideten Mann am Bord. Das Schiff schwebt augenscheinlich in Gefahr; denn der Vordertheil ist so gesenkt, dass die Wogen darüber hinweggehen. Hiermit kontrastirt die ruhige Haltung des Mannes, welcher seine Arme zum Gebete ausgebreitet hat. Sein Gebet findet Erhörung: die über ihm schwebende Büste eines Jünglings, in der wir die Personifikation Gottes erkannt haben,[2] legt die Rechte auf seinen Kopf. Der Gestus des Handauflegens bedeutet hier dasselbe, wie auf einem Bilde des Gerichtes, wo Christus dem von zwei Heiligen empfohlenen Verstorbenen die Rechte auflegt und ihn so in die ewige Seligkeit aufnimmt. Wir können demnach auf unsere Gruppe zur Erklärung die einleitenden Worte der oben[3] erwähnten Inschrift der hl. Zosime anwenden: «Nimm mich zu dir, o Herr...! Erhört, wurde sie auf der Stelle zum Genuss (der Seligkeit) zugelassen».

Was dem Bilde einen besonderen Reiz verleiht, ist der Umstand, dass der Orans in einem Schiff, dem Symbol der Kirche, steht. Es war den ersten Christen geläufig, die Kirche mit einem Schiffe zu vergleichen, das auf dem Meere der Zeitlichkeit treibt. Die Verfolgungen sind die Wogen, welche von allen Seiten auf

[1] Taf. 39, 2; de Rossi, *R. S.*, II, Taf. XV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 5, 4. Über die Ungenauigkeiten dieser Kopien siehe meine *Sakramentskapellen*, S. 24.

[2] Vgl. oben S. 33.

[3] Vgl. S. 416.

dasselbe anstürmen, aber ohnmächtig abprallen. So Tertullian;[1] bei Hippolyt lesen wir die oft citirten Worte: « Wir, die wir auf den Sohn Gottes hoffen, werden von den Ungläubigen verfolgt... Die Welt ist ein Meer, in welchem die Kirche gleich einem Schiffe im Ocean hin und hergeworfen, aber nimmer verschlungen wird ». Wer im Schiffe ist, hat sichere Aussicht, in den Hafen der ewigen Seligkeit einzulaufen; wer ausserhalb ist, geht in den Wellen zu Grunde. « Wie niemand gerettet wurde, der nicht in der Arche Noes war, so wird auch niemand, der ausserhalb der Kirche ist, dem Untergange entgehen », sagt der hl. Cyprian.[2] Der Künstler des Bildes hat auch diesen Gedanken veranschaulicht: links von dem Schiffe ringt ein nackter Mann mit den Wellen und wird augenscheinlich dem erregten Element zum Opfer fallen, da er jeglicher Hilfe baar ist.[3]

Gegen unsere Deutung des Freskos, die sich bei einer näheren Prüfung desselben von selbst aufdrängt, hat man eingewendet, dass das Schiff in einer zu kritischen Lage sei und deshalb nicht die Kirche versinnbilden könne. Wir erwidern, dass das Schiff zwar in Gefahr schwebt, aber keineswegs als verloren zu betrachten ist. Der Hintertheil ist nicht « auf einen Felsen aufgefahren », wie behauptet wurde, sondern nur gehoben, und dies aus dem einfachen Grunde, weil der Maler auf dem Vordertheile den für die Gruppe der beiden Figuren nothwendigen Raum haben musste. Über den tieferen Vordertheil gehen die Wogen hinweg, doch das Schiff selbst ist intakt: der Mast mit Querbaum und gerafftem Segel steht aufrecht, das Steuerruder ist an seinem Platz, sogar die Fahne flattert noch unversehrt über dem Steuer. Wir finden demnach nichts, was uns veranlassen könnte, unsere schon früher einmal ausgesprochene Erklärung des Gemäldes zu modificiren. Der Künstler wollte die verfolgte Kirche, also ein Schiff im Sturm darstellen; und wenn er in seiner Schilderung die kritische Lage des Schiffes vielleicht übertrieben hat, so ist er doch nicht so weit gegangen, wie beispielsweise der hl. Gregor der Grosse, der die Kirche seiner Zeit mit einem « alten, geborstenen Schiffe » vergleicht, « in welches von allen Seiten die Wogen eindringen und dessen morsche Planken von unablässigen Stürmen gepeitscht, krachend den Schiffbruch ankündigen ».[4]

[1] *De baptismo*, 12. Wie geläufig die Vorstellung von den « Wogen der Welt » war, zeigt der folgende Passus aus einem Todtengebet des *Sacramentarium Gallicanum* (Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, 950): Domine, salvator noster, qui de fluctibus huius saeculi bonorum animas suscipere dignatus es.

[2] *De catholicae ecclesiae unitate*, 6 ed. Hartel, 214; vgl. desselben *Ep.*, 75, 15, 820.

[3] Der mit den Wellen kämpfende Mann, welcher von der Hand Gottes nicht beschützt wird, schliesst die Möglichkeit aus, in dem Gemälde mit Garrucci (*Storia*, II, S. 11), eine Illustration des Psalmenverses (17, 17): Misit de summo et accepit me: et assumpsit me de aquis multis, im Sinne der « Errettung aus den Stürmen des Lebens » zu nehmen. Wollte der Künstler diesen Gedanken im Bilde verkörpern, so musste er, um nicht inkonsequent zu sein, entweder beide Männer im Wasser oder beide in dem Schiffe vorführen und jeden von der Hand Gottes beschützen lassen.

[4] *Ep.*, I, 4 Migne, 77, 447: Sed quia vetustam navim vehementerque confractam indignus ego infirmusque suscepi (undique enim fluctus intrant et quotidiana ac valida tempestate quassatae putridae naufragium tabulae sonant), per omnipotentem Deum rogo, ut in hoc mihi periculo orationis tuae manum porrigas, quia et tanto enixius potestis exorare quanto et a confusione tribulationum, quas in hac terra patimur, longius statis. Der Adressat ist Johannes ieiunator, Bischof von Konstantinopel.

Wir brauchen kaum hervorzuheben, dass die Komposition ebenso einfach wie präcis ist. Um das Loos der Gläubigen und Ungläubigen anzudeuten, begnügte sich der Maler mit je einer Persönlichkeit für jede Kategorie. Es war allerdings nicht leicht möglich, das Bild figurenreicher zu gestalten; in den Wellen liess sich zur Noth wohl noch ein anderer Ungläubiger hinzufügen; die Anbringung eines zweiten Gläubigen wäre dagegen mit Schwierigkeiten verbunden gewesen, da sie eine abermalige Darstellung Gottes verlangt hätte. Alles dieses würde den künstlerischen Werth der Komposition nicht erhöht und die Deutlichkeit des dargestellten Gegenstandes eher verringert als vermehrt haben. Zieht man hierzu die Beschaffenheit des langen und schmalen Raumes in Betracht, der dem Fresko zugewiesen war, so wird man anerkennen müssen, dass der Künstler durch die Wahl der einfachen Form, welche er der Komposition gab, seine Aufgabe meisterhaft gelöst hat. Das Bild stammt aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts.

§ 112. Moses löst sich die Sandalen.

DEVM VIDERE CVPIENS VIDIT, « Er verlangte Gott zu sehen: er sah ihn ».[1] Diese merkwürdige Worte lesen wir auf einer runden Inschriftplatte, welche spätestens aus dem 4. Jahrhundert stammt und in der Katakombe der hl. Domitilla wahrscheinlich an einem Arkosol befestigt war. Sie beziehen sich auf einen Verstorbenen aus dem Ritterstande, Namens CL CALLISTVS V(*ir*). E(*gregius*), dem die Frau und Kinder die Grabstätte bereitet haben. Was die Hinterbliebenen hier mit solcher Sicherheit aussprechen, dass der Verstorbene nämlich zur Anschauung Gottes gelangt ist, wird in einigen liturgischen Gebeten und späteren Inschriften Gott in Form einer Bitte vorgetragen: « Empfange, o Herr », sagt eine Oration des *Sacramentarium Gelasianum,* « die Seele deines Knechtes..., öffne ihr die Thore des himmlischen Jerusalems und gib ihr einen Platz unter denen, welche Gott von Angesicht zu Angesicht schauen ».[2] Die coemeteriale Kunst brachte diese Bitte in der Figur des Moses, der die Sandalen ablegt, um sich Gott zu nahen, zum Ausdruck. Der Herr war Moses in einem brennenden Dornbusch erschienen. « Da sprach Moses: Ich will hingehen und schauen diese grosse Erscheinung, warum der Dornbusch nicht verbrennet! Als aber der Herr sah, dass er hinging zu sehen, rief er ihm aus dem Dornbusche und sprach...: Nahe nicht herzu! Löse deine Schuhe von

[1] Marucchi, *Di un gruppo di antiche iscrizioni cristiane*, in *N. Bullett.*, 1901, S. 245. Vgl. de Rossi, *Bullett.*, 1883, S. 9 (Inschrift des Liberius): ...mitteri(*s in*) domini conspectu(*m*) iuste sacerdos.

[2] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, S. 748 f.; die letzte Phrase ist *1 Cor.*, 13, 12 entlehnt. Vgl. Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 553; Appareat ipsis vultus tuus pacificus; Bosio, *R. S.*, S. 47: Te canat et placitum iugiter aspiciat; Le Blant, *Inscriptions*, II, S. 596: Sic praesta Deus, ut quorum sepulcra iuncxisti funere tanto, Eorum facias animas aspectus tui libertate gaudere.

deinen Füssen; denn der Ort, worauf du stehest, ist heiliges Land. Und er sprach: Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs. Da verhüllte Moses sein Angesicht; denn er wagte nicht aufzuschauen gegen Gott».[1] Aus dieser Erzählung wählten die Künstler den Moment, wo Moses den Befehl Gottes ausführt: sie zeigen den Führer Israels, wie er seinen rechten oder linken Fuss auf einen Stein gesetzt hat, um bequemer die Sandalen ablegen zu können. Ich sage Sandalen; denn seine Bekleidung ist fast immer die der heiligen Gestalten. Der Dornbusch blieb unberücksichtigt, und Gott selbst ist nur einmal durch die aus den Wolken ragende Hand angedeutet. Moses versinnbildet also den Verstorbenen, der im Begriffe ist, vor das Antlitz Gottes zu treten. Unter den Malereien, auf denen er erscheint, ist, wie wir sehen werden, eine, welche diese schon von Prudentius[2] vorgetragene Symbolik in ganz auffallender Weise bestätigt. Die Fresken gehören übrigens zu den selteneren und stammen alle aus dem 4. Jahrhundert; nur eines ist noch nicht veröffentlicht.

1. Decke der Kammer I in coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 168.[3]

Moses hat die Hände an den linken Fuss gebracht, um sich die Sandalen zu lösen; er schaut zurück, als würde ihn von dieser Seite jemand rufen. Seine Gewandung besteht in der Tunika und dem Pallium, dessen Ende auf den Rücken geworfen ist.

2. Hinterwand der Grabnische der hll. Markus und Marcellianus. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taff. 215; 216, 2. Unedirt.

Von Moses hat sich nur das untere Drittel, von den Knieen abwärts, erhalten; das Übrige wurde mit dem Tuff zerstört. Allem Anscheine nach glich die Figur in der Haltung derjenigen der folgenden Nummer. Moses bezieht sich hier auf die beiden Märtyrer Markus und Marcellianus, neben denen er gemalt ist, und steht in einem engen Verhältniss zu den Darstellungen, welche über ihm, in dem Bogen der Nische, angebracht sind: dort sehen wir die Heiligen die Himmelsleiter besteigen, auf der sie unmittelbar zu Gott, zu Christus gelangen.

3. Front des Arkosols des Zosimianus in Santa Ciriaca. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 205.[4]

Durch einen späteren loculus wurde der obere Theil des Freskos zerstört, so dass man nicht mehr angeben kann, ob die Hand Gottes hier gemalt war oder nicht. Moses schaute wohl, wie in der ganz erhaltenen Scene gegenüber, aus dem Bilde heraus; er hat bereits die Riemen der Sandale des rechten Fusses gelöst. Neben ihm ist ein kleiner Strauch sichtbar.

4. Linke Wand des cubiculum IV in Santa Domitilla. Eine Stuckll. Zweite Hältfte des 4. Jhts. Taf. 230, 1.[5]

[1] *Exod.*, 3, 2 ff.

[2] *Peristeph.* 6, 85 ff. Migne 60, 417 f.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 445; Aringhi, *R. S.*, II, S. 183; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 140; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 61.

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1876, Taf. VIII,

[5] Bosio, *R. S.*, S. 259; Aringhi, *R. S.*, I, S. 567; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 73; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 31, 4.

Moses, aus dem Bilde herausschauend, hat den linken Fuss auf eine Art Postament gesetzt und schickt sich an, die Sandalen abzulegen. Seine Gewandung hat der Künstler, mit Benutzung des weissen Freskogrundes, mehr gezeichnet als gemalt. Der breite Klavus, den seine Tunika auf der Kopie Perrets hat,[1] ist, wie meine Tafel zeigt, eine willkürliche Zuthat.

5. Front eines Arkosols des coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[2]

Das Bild ist so verblichen, dass der Zeichner Garrucci's Moses in einen Vogel ohne Kopf verwandelt hat.[3] Moses trägt nur die ungegürtete, mit einem Besatz verzierte Tunika; er löst die Sandale des linken Fusses und blickt zurück.

6. Bogen der Sarkophagnische in der cripta delle pecorelle von San Callisto. Eine Stuckl. Taf. 237, 2.[4]

Moses hält die Sandale des linken Fusses mit der rechten Hand und blickt in die Höhe, wo die Hand Gottes in den Wolken erscheint. Alles ist von vorzüglicher Erhaltung. Das Fresko hat seit seiner Wiederauffindung und Veröffentlichung durch de Rossi die Aufmerksamkeit der Archäologen in einem ungewöhnlichen Masse in Anspruch genommen. Unmittelbar daneben ist nämlich Moses noch einmal abgebildet, und zwar wie er mit dem Stabe den Felsen berührt, um das Wasser für die dürstende Menge dem Gestein zu entlocken. Hier hat er einen Vollbart, während er dort, wie in den andern Fällen, bartlos ist. Der Grund dieser Verschiedenheit in der Schilderung einer und derselben Persönlichkeit auf einem Gemälde liegt in der Verschiedenheit der symbolischen Bedeutung, welche beide Scenen haben: das Quellwunder ist das Symbol des Taufwassers, und Moses vor dem Dornbusch versinnbildet den Verstorbenen vor dem Antlitz Gottes. Demnach bieten diese beiden Darstellungen[5] einen werthvollen Beleg für die Richtigkeit der aus dem vergleichenden Studium sämmtlicher Gemälde sich ergebenden Thatsache, dass alle biblischen Figuren, welche Symbol des Verstorbenen sind, in der Katakombenmalerei bartlos erscheinen.

§ 113. Die Samariterin am Jakobsbrunnen. Das Refrigerium.

Die Bitte des uralten römischen Messkanons: «Gewähre, o Herr, diesen[6] und allen denen, die in Christo ruhen, die Stätte der Erquickung, des Lichtes und des Friedens»,[7] welche der Priester täglich in der Messe Gott vorträgt, kehrt mehr oder

[1] *Catacombes*, I, Taf. XXIV.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XXVI, 1[a].

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 2.

[4] De Rossi, *R.S.*, II, tav. d'aggiunta B; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 18, 4.

[5] Für die Erklärung, welche de Rossi von der Verschiedenheit der beiden Mosesgestalten gegeben hat, vgl. meine *Sakramentskapellen*, S. 38 ff.

[6] Gemeint sind diejenigen, für welche das Opfer dargebracht wird.

[7] *Sacrament. Gregor.*, bei Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, S. 4: Ipsis et omnibus in Christo quiescentibus locum refrigerii, lucis et pacis, ut indulgeas, deprecamur. Vgl. *Missale Francorum*, a. a. O. S. 694.

weniger wörtlich in gallischen Orationen des *Missale Gallicanum* und *Sacramentarium Gallicanum,*[1] und in römischen des *Sacramentarium Gelasianum* wieder.[2] Wir haben es hier um so zweifelloser mit einem Bestandtheil ältester Liturgie zu thun, als auch im Osten das schon im Jahre 344 als Grabinschrift des Anbâ Schenûdi verwandte Gebet der griechischen Begräbnissliturgie genau dieselbe Bitte ausspricht.[3] Aus einem derartigen Formelschatz schöpfte Tertullian, als er von der christlichen Witwe schrieb, dass sie « für die Seele ihres verstorbenen Mannes betet und ihr Erquickung und Antheil an der ersten Auferstehung erfleht und alljährlich an dem Todestage das Opfer für dieselbe darbringen lässt ».[4] Das Wort « refrigerium », Erquickung, begegnet uns noch in Gebeten des *Missale Gothicum* und der mozarabischen Liturgie, und zwar hier in Formeln, welche ganz an die Zurufe anklingen, die wir auf den Grabsteinen der Katakomben lesen. In der mozarabischen Liturgie heisst es z. B.: « Spiritus defunctorum in pace refrigeres », « defunctos fideles in pace refrigera »;[5] und in Inschriften: ANTONIA... IN PACE TIBI DEVS REFRIGERIT; IN REFRIGERIVM ET PACEM; KALEMERE DEVS REFRIGERET SPIRITVM TVVM; VICTORIA SPIRITA VESTRA DEVS REFRIGERET ZOTICE DVLCI; IN REFRIGERIO ANIMA TVA VICTORINE; ΔΕΟΥϹ ΧΡΙϹΤΟΥϹ ΟΜΝΙΠΟΤΕ(Ν)Ϲ ϹΠΙΡΙΤ(ΟΥΜ) ΤΟΥ(ΟΥΜ) ΡΕΦΡΙΓΕΡΕ(Τ).[6] Die Inschriften, in denen Hinterbliebene für ihre verstorbenen Angehörigen Erquickung erflehen, reichen bis ins 2. Jahrhundert hinauf und sind so zahlreich, dass man schliesslich den Eigennamen REFRIGERIVS, REFRIGERIA bildete.[7] Die Bitte richtet sich gewöhnlich an Gott; einige Male werden auch Märtyrer um die Vermittlung des refrigerium gebeten,[8] was an die folgende, nach Verlesung der Namen zu recitirende *Collectio* des *Missale Gothicum* erinnert: « Tribue tuorum intercessione Sanctorum caris quoque nostris, qui in Christo dormierunt, refrigerium in regione vivorum ».[9] Über die Bedeutung des Wortes refrigerium (refrigerare) lassen die alten Zeugnisse keinen Zweifel zu: es bezeichnet dasselbe, was in unserer Sprache Erquickung, Erfrischung, sei es das diese durch Ruhe, Schlaf oder Zusichnahme von Speise und Trank erreicht wird. Im Sinne von Ruhe gebraucht es z. B. der hl. Irenaeus;[10] in Sinne von Mahl die heidnische Inschrift der *Syncratii,*[11] sowie Tertullian.[12] In griechischen Liturgien entspricht dem « refrigera »: ἀνάπαυσον, was gewöhnlich von der einfachen Ruhe zu

[1] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, S. 702 u. 799.

[2] Muratori, a. a. O., I, S. 749: Te... supplices deprecamur, ut digneris, Domine, dare ei locum lucidum, locum refrigerii et quietis. Vgl. auch S. 761.

[3] Kaufmann, *Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler* S. 68 f.: ἀνάπαυσον... ἐν τόπῳ φαεινῷ, ἐν τόπῳ ἀναψύξεως. Vgl. oben S. 330.

[4] *De monog.*, 10.

[5] *Liturg. mozar.*, ed. Migne, 85, 910, 1002. Weitere Stellen: 974 u. 996.

[6] Boldetti, *Cimiteri*, S. 418, 417; de Rossi, *Bullett.*, 1886, S. 128; 1863, S. 2; Lupi, *Epitaph. S. Severae*, S. 137; Fabretti, *Inscript.*, S. 758, 638.

[7] Boldetti, *Cimiteri*, S. 286, 346, 432; de Rossi, *Inschript. christ.*, I, S. 88, 158.

[8] De Rossi, *Bullett.*, 1863, S. 3 ff.

[9] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, II, S. 653.

[10] *Haeres.*, 1, 7, 1; 2, 34, 1, Migne, 7, 513 u. 837 f.

[11] De Rossi, *R. S.*, III, S. 39.

[12] *Apolog.*, 39: Coena nostra de nomine rationem sui ostendit... siquidem inopes quoque refrigerio isto iuvamus.

verstehen ist, wie denn das syrische Äquivalent: « quietem praesta » lautet.[1] Erweitert ist der Ausdruck in der griechischen Jakobusliturgie: ἀνάπαυσον... ἐν τῇ τρυφῇ τοῦ παραδείσου, was mit Tertullian sich berührt. Der Begriff der « Erquickung durch frisches Wasser » findet sich in der koptischen Cyrillusliturgie:[2] « refrigera illos in loco viridi super aquas refectionis »: ein Bild, welches bei Prudentius[3] sehr eingehend und poëtisch schön ausgemalt ist. In dem schon erwähnten *Missale mozarabicum* lesen wir auch Bitten um « Erquickung durch Thau »: « refrigerii rore perfundas », « coelestis roris perfusione refrigera », und um Zulassung zum « Quell des ewigen Lebens »: « fons vitae aeternae ».[4] Ein besonderes Interesse beansprucht in der vorliegenden Frage endlich die bekannte Vision, welche die hl. Perpetua in ihren Märtyrerakten erzählt. Die Heilige schaute, nach vielem Beten und Seufzen, im Traum ihren verstorbenen Bruder Dinokrates, wie er aus einem finsteren Orte heraustrat. Hitze und Durst quälten ihn. Sein schmutzig bleiches Angesicht zeigte noch die Krebswunde, an der er gestorben war. Eine grosse Kluft trennte ihn von der Schwester, so dass sie sich nicht nähern konnten. Neben Dinokrates stand ein Brunnen, dessen Rand für die Grösse des Knaben zu hoch war. Dinokrates streckte sich, um zu trinken, konnte aber das Wasser nicht erreichen. Da erwachte Perpetua und erkannte, dass ihr Bruder noch zu leiden hatte. Sie setzte ihr Gebet fort und wurde erhört. Denn an dem Tage, wo sie in der Folter gelassen wurde, hatte sie folgende Vision. Sie sah wiederum Dinokrates. Er war rein an Körper, schön gekleidet und erfrischte sich: « video Dinocraten mundo corpore, bene vestitum, refrigerantem ». Was die Heilige unter « refrigerantem » versteht, geht aus dem Zusammenhange deutlich hervor: sie erwähnt noch einmal den Brunnen und sagt, dass der Rand desselben jetzt nur bis zu den Hüften des Knaben reichte und dass obenauf eine goldene, mit Wasser gefüllte Schale lag; Dinokrates trat hinzu und trank; die Schale wurde nimmer leer. Nachdem er seinen Durst gestillt, eilte er fort, um nach Art der Kinder zu spielen. Sie erwachte und erkannte, dass er aus dem Orte der Pein befreit, dass er ins Paradies versetzt sei.[5] Dort erfrischte er sich an dem Brunnenwasser. Das refrigerare bedeutet hier also die Erquickung, die der Trunk frischen Wassers gewährt, und der Brunnen selbst ist als eine Anspielung auf die ewige Seligkeit aufzufassen. Dieselbe symbolische Bedeutung lege ich auch zwei von den bis jetzt bekannten Gemälden mit der Samariterin bei, welcher Christus eine « Wasserquelle, die ins ewige Leben fortströmt », verheissen hat:[6] das eine von ihnen bildet das letzte Glied der unter sich zusammenhängenden Kette von Darstellungen, welche in der Sakramentskapelle A 3 gemalt sind;[7] das andere schliesst in dem cubiculum III der Katakombe der hl. Do-

[1] Nach gütiger Mittheilung von Herrn Dr. A. Baumstark.

[2] Hyvernat, *Fragmente* in *Röm. Quartalschr.* 1887 S. 339 f.

[3] *Cathemer.* 5, 114 ff., Migne 59, 326 f.

[4] Migne 85, 1016 f., 1022.

[5] *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis,* ed. Franchi, S. 118 ff.

[6] Joh., 4, 14.

[7] Vgl. S. 152 f.

mitilla das eucharistische Symbol der Brodvermehrung ein.[1] In diesen beiden Fällen versinnbildet die Samariterin den Verstorbenen, der Brunnen aber den «Quell des lebendigen Wassers», das die Heilige Schrift so oft als Symbol der himmlischen Freuden gebraucht. Die ganze Darstellung ist also der bildliche Ausdruck der in den liturgischen Gebeten und in den Grabinschriften vorgetragenen Bitte, Gott oder Christus möge den Seelen der Verstorbenen das refrigerium, die Erquickung gewähren.

Eine zweite Bedeutung der Scene am Jakobsbrunnen wurde schon oben S. 224 f. besprochen; ebenda haben wir auch das Nothwendige über das Formelle der Komposition gesagt.

1. Rechte Eingangswand der Sakramentskapelle A 3. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 29, 2.[2]

Der Künstler hatte für seine Komposition ein schmales und hohes Feld, konnte daher die Figuren nicht neben- sondern musste sie übereinander malen. Zuunterst zieht die Samariterin den vollen Eimer aus dem Brunnen, wobei das Wasser über den Rand hinausspritzt. Sie hat ein so spärliches Haar und ihre Tunika ist so hoch geschürzt, dass viele Archäologen, nach de Rossi's Vorgange, sie für einen Mann angesehen haben.[3] Oberhalb der Samariterin, etwas links zur Seite, sitzt Christus auf einem Felsstück von der Form eines Würfels; er ist mit dem Philosophenmantel bekleidet und hält in den Händen die geöffnete Rolle, welche auf die lange Unterweisung, die er dem Weibe gegeben hat, hindeuten soll.

2. Vorderwand des rechten Arkosols des cubiculum III in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 54, 2.[4]

Die Gruppe ist durch das eucharistische Vorbild der Brodvermehrung getrennt, zu dem sie sich wie Wirkung zur Ursache verhält. Diese Trennung mag es wohl verursacht haben, dass die Figuren nicht richtig orientirt sind: beide schauen nach links, während sie gegen einander gewendet sein müssten. Die Samariterin ist mit der gegürteten Ärmeltunika bekleidet und hält an einer Leine den Eimer über der Brunnenöffnung. Der Heiland trägt die üblichen Gewänder; er hat die Rechte zum Redegestus erhoben und zieht mit der Linken den Bausch des Palliums, in welchem fünf Brode sichtbar sind, an sich. Das Fresko wurde im verflossenen Jahrhundert von der Wand gelöst und ging verloren; ich habe es auf meiner Tafel in Umrissen in die leeren Stellen eingefügt.

[1] Vgl. S. 154 u. 294.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVII; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 7, 5.

[3] Über die verschiedenen Auslegungen des Bildes vgl. meine *Sakramentskapellen*, S. 5 ff.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 245; Aringhi, *R. S.*, I, S. 553; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 66; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 26, 2.

§ 114. Die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen.

Die Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen wird in den Gebeten der alten Liturgien bisweilen auf alle Gläubigen, ohne Unterschied des Standes und Geschlechtes angewendet;[1] gewöhnlich geschieht ihrer natürlich bei gottgeweihten Jungfrauen Erwähnung. So lesen wir z. B. in einer *benedictio sacrae virginis* des *Sacramentarium Gelasianum:* « Reihe sie (die Eingekleidete), o Gott, in die Zahl der klugen Jungfrauen ein, damit sie, mit Öl reichlich versorgt, mit angezündeter Leuchte den himmlischen Bräutigam erwarte; lasse nicht zu, dass sie bei der unvorhergesehenen Ankunft des Königs überrascht... und mit den Thörichten ausgeschlossen werde; gewähre ihr vielmehr mit den klugen Jungfrauen freien Eintritt in den Königspalast ».[2] In dieser Bedeutung, als Ausdruck der Bitte um Einreihung der Verstorbenen unter die klugen Jungfrauen und um Aufnahme derselben in die ewige Seligkeit, haben wir die zwei Fresken, auf denen die Parabel dargestellt ist, zu nehmen. Beide stammen aus dem 4. Jahrhundert und wurden schon oft, zuletzt in meiner Schrift über die gottgeweihten Jungfrauen veröffentlicht, wo ich selbständige Kopien (Taf. II, 1, 5) brachte und die Originale einer eingehenden Untersuchung unterworfen habe. Es wird daher genügen, sie hier kurz zu beschreiben.

1. Lunette des Arkosols des cubiculum III in dem coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.

Im rechten Felde sind fünf unverschleierte, mit der ungegürteten Ärmeltunika bekleidete weibliche Gestalten gemalt, welche nach links ausschreiten und in der erhobenen Rechten eine brennende Fackel, in der herabgelassenen Linken ein kleines, mit einem runden Henkel versehenes Gefäss, offenbar das « vas olei », tragen. Sie weisen also alle charakteristischen Merkmale der fünf klugen Jungfrauen auf; die Archäologen haben sie daher auch mit Recht für solche angesehen. In dem mittleren Felde ist die Verstorbene als verschleierte und mit der Dalmatik bekleidete Orans dargestellt; in derselben Tracht und Haltung erscheint sie auch auf der unteren Frontwand des Grabes. So weit es die spärlichen Reste der Dipintoinschrift, welche neben den beiden Oranten angebracht war, zu urtheilen erlauben, hiess sie Victoria; in der

[1] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 266: Praepara etiam nos, ut inculpati, cum lampadibus lucentibus, procedamus in occursum unigeniti Filii tui. Anklänge auf das Gleichniss finden sich z. B. in der syrischen Klemensliturgie (Renaudot, a. a. O. II, 195), wo es von den Vestorbenen heisst, dass sie invitati ad nuptias sponsum coelestem desiderant, und in der Irene-Inschrift, in welcher sich Damasus seiner Schwester ins Gebet empfiehlt: Nunc veniente Deo nostri reminiscere virgo, ut tua per Dominum praestet mihi facula lumen. Vgl. Maximilianus Ihm, *Damasi Epigrammata*, n. 10, S. 15.

[2] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, S. 630. Im Begräbnissritus der Maroniten für Frauen (*Officium feriale* [Romae, 1863, Anhang, 56 u. 62]) ist, wie Herr Dr. Baumstark mir mittheilt, ebenfalls die Bitte um Zulassung zur Seligkeit « mit den fünf weisen Jungfrauen » ausgesprochen.

unteren senden ihr die Hinterbliebenen irgend eine Akklamation zu und bitten sie um ihr Gebet: «...et pete...». Dieses ist ein in der Kunst der Katakomben bis jetzt einzig dastehendes Beispiel, welches die Bitte um das Gebet und die Erfüllung derselben in einem einzigen Bilde vereinigt.

Es bleibt uns noch die Darstellung des linken Feldes der Lunette zu erklären übrig. Hier sehen wir ein Mahl, an welchem lauter weibliche, unverschleierte Gestalten theilnehmen. Die Scene vergegenwärtigt also die Jungfrauen beim himmlischen Mahl, d. h. in der Seligkeit.[1] Eine Eigenthümlichkeit verleiht dem Bilde ein besonderes Interesse: es sind nicht fünf, wie auf den veröffentlichten Kopien,[2] sondern nur vier Jungfrauen auf dem Sigma gelagert. Der Künstler hätte noch gut zwei weitere Figuren hinzufügen können; dass er es nicht gethan hat, ist ein Beweis, dass diese Zahl von ihm beabsichtigt war: er hat den fünften Platz augenscheinlich für die Verstorbene vorbehalten. Der Zusammenhang der drei Bilder in der Lunette liegt jetzt klar zu Tage: als eine von den klugen Jungfrauen (Gruppe zur Rechten) soll die Verstorbene die Zahl der zum Mahle zugelassenen vervollständigen (Gruppe zur Linken); der Seligkeit theilhaft soll sie, wie die eine Dipintoinschrift es ausdrücklich verlangt, für die Hinterbliebenen beten (Orans).

2. Lunette des Arkosols einer gottgeweihten Jungfrau in der Katakombe der hl. Cyriaka. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 241.

Bei dieser Darstellung hat der Künstler den Augenblick gewählt, in welchem Christus, der Bräutigam, erschienen ist, um die Jungfrauen zum Hochzeitsmahle abzuholen. Zu seiner Rechten stehen die fünf Klugen, zu seiner Linken die fünf Thörichten; jene mit angezündeten, diese mit ausgelöschten Fackeln. Alle sind baarhaupt und tragen eine Dalmatik mit kurzen und weiten Ärmeln. Christus hat die rechte Hand erhoben und ausgestreckt, wohl zum Gestus des Einladens. Im Hintergrunde befindet sich ein langes Gebäude mit einem offenen Thor in der Mitte: ohne Zweifel eine Andeutung des himmlischen Palastes, der « regia caeli », wie Damasus ihn zu nennen pflegt;[3] das offene Thor insbesondere erinnert an die Stelle: « regalem ianuam cum sapientibus virginibus licenter introeat » des oben citirten Gebetes. Durch den Nimbus um das Haupt Christi, vor allem aber durch die in der Nähe gefundenen Inschriften[4] erweist sich die Malerei als der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehörig; da sie jahrelang der Ungunst der Witterung ausgesetzt war, so ist sie heute verblasst und stellenweise mit dem Stuck zerstört. Eine genaue Kopie, welche die veröffentlichten in einem wesentlichen Punkte berichtigen konnte, fertigte ich von ihr im Jahre 1890 an; seitdem hat sich, wie man aus Taf. 241 ersehen kann, ihr Zustand noch mehr verschlimmert, da man sie, um den gänzlichen Ruin

[1] Siehe weiter unten, § 118.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 461; Aringhi, *R. S.*, II, S. 199; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 148; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 64, 2. Über die Irrthümer der veröffentlichten Kopien vgl. meine *Gottgeweihte Jungfrauen* S. 67. Ebenda habe ich von der Gruppe zur Rechten eine von der hier vorgetragenen abweichende Auslegung gegeben.

[3] Vgl. Ihm, *Dam. Epigram.*, nn. 10, 12, 23, 49.

[4] Vgl. oben S. 127.

zu verhindern, von dem Tuff abgelöst und auf ein neu errichtetes Arkosol übertragen hat.

Die Erfüllung der Bitte, die Verstorbene möge als kluge Jungfrau befunden und in das Brautgemach aufgenommen werden, war an der Vorderwand des Arkosols gemalt: die Verstorbene stand als Orans zwischen zwei Jünglingen, welche einen Vorhang zurückziehen, um sie in das Gemach einzulassen. Diese Malerei ist noch mehr als die übrigen beschädigt; wir werden weiter unten auf sie zurückkommen.

Eine dritte Darstellung der Parabel war höchst wahrscheinlich in der Lunette des Arkosols angebracht, in welchem Damasus seine früh verstorbene Schwester Irene, eine gottgeweihte Jungfrau, bestattet hat. Ich schliesse es aus der schönen, an die Parabel anklingenden Bitte, die Damasus in den zwei letzten Versen der Irene-Inschrift vorträgt: «Jetzt, wenn Gott kommt, gedenke meiner, o Jungfrau, damit deine Leuchte mir Licht bei dem Herrn verleihe». Leider sind von dem Bild der Lunette des Arkosols in der von mir am 17. Februar dieses Jahres (1903) wiedergefundenen «crypta Damasi» nur ganz geringe Farbreste zu sehen, aus denen sich nichts entnehmen lässt. Wir können uns die Darstellung ähnlich wie diejenige des Freskos aus der Katakombe der hl. Cyriaka denken.

EINUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

Die Darstellungen von Verstorbenen in der Seligkeit.

Über das Loos der verstorbenen Gläubigen von dem Hinscheiden bis zur Stunde des Weltgerichtes waren die alten Kirchenschriftsteller lange Zeit getheilter Ansicht. Viele, namentlich die Chiliasten, nahmen einen provisorischen Zustand an: die Seelen kämen an den ihnen zugewiesenen Ort, wo sie bis zur Auferstehung verharren müssten. «So lange die Erde besteht, wird der Himmel niemandem geöffnet», schreibt Tertullian, und in einer verloren gegangenen Schrift *De paradiso* will er «festgestellt haben, dass alle Seelen bis zum Tage des Herrn in der Unterwelt zurückgehalten würden».[1] Nach der entgegengesetzten Ansicht gibt es in der Erreichung der Seligkeit für die Gerechten keinen Aufschub: ihre Seelen kommen nach dem Scheiden aus dieser Welt sofort zu Gott, zu Christus und werden mit den Heiligen der Seligkeit theilhaft. «Wer möchte», fragt der hl. Cyprian,[2] «in der Fremde nicht nach der Heimath verlangen? ... Eine grosse Zahl von Lieben erwartet uns dort: Eltern, Geschwister und Kinder; eine reiche Schaar von solchen, die, ihres Heiles gewiss, um das unsrige besorgt sind. Was für eine Freude wird es für sie und für uns sein, sie zu sehen und zu umarmen! Welche Lust, dort im himmlischen Reiche zu wohnen, ohne Furcht zu sterben und in der Gewissheit, ewig zu leben! Welch' hohe, immerwährende Seligkeit! Dort ist der ruhmvolle Chor der Apostel, dort die zahllosen Märtyrer...». Obgleich die hier ausgesprochene Ansicht unter den Kirchenschriftstellern weniger Anhänger als die erste hatte, so wurde sie schliesslich die herrschende; was Tertullian mit solcher Entschiedenheit verneint hat, das stellt die Grabschrift Felix IV' († 530) als eine Glaubensregel hin:

CERTA FIDES IVSTIS CAELESTIA REGNA PATERE.[3]

Wenn wir die Grabinschriften der Katakomben über das Loos der abgeschiedenen Gerechten vor dem Weltgericht befragen, so fällt die Antwort entschieden zu Gunsten der zweiten Ansicht aus. Bei einigen merkt man zwar die Unsicherheit derer, die sie schrieben, an dem gewählten Ausdruck, so z. B. wenn sie ihrem ver-

[1] *De anima*, 55.
[2] *De mortal.*, 26, ed. Hartel, 313 f.
[3] Bosio, *R. S.*, S. 35. Vgl. darüber Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de La Gaule II* S. 396 ff.

storbenen Angehörigen ein «Spiritus tuus in bono», «deine Seele sei da, wo es ihr gut geht!» zurufen; sehr häufig jedoch wünscht man ihm, unter den mannigfaltigsten Wendungen, die Seligkeit, indem man das «Leben in Gott», «in Christus», «mit den Heiligen» (Märtyrern), den «Frieden des Herrn» und die «Erquickung» für ihn erfleht; in zahlreichen andern Inschriften spricht man die Versicherung aus, dass der Verstorbene in die Seligkeit eingegangen ist. Wir lesen: «Prosenes fand Aufnahme bei Gott»;[1] «die Seele (der Julia Evareste) wurde in das himmlische Reich Christi unter die Heiligen aufgenommen»; «Jobina verliess die Welt und ging in den Frieden ein»; Florentinus erhielt die Ruhe in Gott unserem Vater und seinem Christus»; «Prima, du lebst in der Glorie Gottes und im Frieden unseres Herrn Christus»; «(Gentianus), wir wissen, dass du bei Christus bist»; «Heraklia wurde in den Frieden Christi aufgenommen»; Alexandra wurde in den Himmel zugelassen»; «die Seele (des Postumius Eutherion) ist mit den Heiligen im Frieden»; «Privata lebt an der Stätte der Erquickung und des Friedens».[2] Die Malereien gehen auch hier mit den Inschriften Hand in Hand, indem sie die Gewissheit, dass der Verstorbene der Seligkeit theilhaft geworden ist, in verschiedenen Bildern zum Ausdruck bringen: sie zeigen uns denselben von dem Guten Hirten zu der Heerde der Auserwählten gebracht, für die Hinterbliebenen betend, in die Gemeinschaft der Heiligen aufgenommen, zum himmlischen Mahle gelagert und an den «lebendigen Wasserquellen» sich erquikkend. Das älteste dieser Bilder ist das des Guten Hirten, von dem wir drei Beispiele aus dem 1. Jahrhundert besitzen. Seit dem 2. Jahrhundert kommen die Oranten hinzu, welche in ganz verschwenderischer Weise gemalt wurden. Die übrigen Darstellungen sind seltener und, im Allgemeinen, später; mit zwei Ausnahmen gehören sie sämmtlich dem 4. Jahrhundert an.

§ 115. Der Gute Hirt trägt das Schaf auf den Schultern zur Heerde der Auserwählten.

Das Gleichniss von dem Guten Hirten und dem verirrten Schaf erzählt der hl. Matthäus mit folgenden Worten: «Wenn einer hundert Schafe hat, und eines von ihnen sich verirrt, lässt er nicht die neunundneunzig auf den Bergen, und gehet hin, das verirrte zu suchen? Und wenn es sich zuträgt, dass er es findet, wahrlich

[1] RECEPTUS AD DEUM. Dass der Ausdruck «receptus» welcher in der Epigraphik oft wiederkehrt, auch allein die Aufnahme in den Himmel bedeutet, beweist die Stelle in Hermas, *Pastor*, vis., 1, 1, ed. Funk, 336. Hermas schaut in der Vision, wie der Himmel sich öffnet und wie seine Herrin Rhode ihn begrüsst und zu ihm spricht: Ἀνελήφθην, «ich bin aufgenommen worden», d. h. in den Himmel.

[2] De Rossi, *Inscript. christ.*, I, S. 9 und CXVI; derselbe *R. S.*, I, Taf. XIX, 10; *C. I. L.*, III, 1, n. 4221; Marangoni, *Acta Sancti Victorini*, S. 69; Wilpert, *Cyklus*, Taf. IX, 4, S. 41; Boldetti, *Cimiteri*, S. 398; Wilpert, *Gottgew. Jungfrauen*, Taf. 5, 12, S. 50; Boldetti, a. a. O., S. 58; de Rossi, *Bullett.*, 1886, S. 129.

sag' ich euch, erfreut er sich mehr über dasselbe als über die neunundneunzig, welche nicht irre gegangen sind! »[1] Der Wortlaut des hl. Lukas ist für unseren Gegenstand noch wichtiger; denn er bietet die Vorlage, nach welcher die Maler der Katakomben das Bild des Guten Hirten entworfen haben: « Wer von euch, der hundert Schafe hat, und eines davon verliert, lässt nicht die neunundneunzig in der Wüste und geht dem verlorenen nach, bis er es findet? Und hat er es gefunden, so legt er es mit Freuden auf seine Schultern; und wenn er nach Hause kommt, so ruft er seine Freunde und Nachbarn zusammen und spricht zu ihnen: Freuet euch mit mir; denn ich habe mein Schaf gefunden, das verloren war! »[2] Der Evangelist fügt seinem Bericht auch die Erklärung bei, die der Heiland selbst von der Parabel gegeben hat: « Ich sage euch: Ebenso wird auch im Himmel Freude sein über Einen Sünder, der Busse thut, mehr als über neunundneunzig Gerechte, welche der Busse nicht bedürfen ».[3] Das wiedergefundene und zur Heerde zurückgetragene Schaf versinnbildet demnach den bekehrten, reumüthigen Sünder. Der aus dem Johannesevangelium (10, 11) stammende Ausdruck « Guter Hirt », ὁ ποιμὴν ὁ καλός, findet sich weder bei Matthäus noch bei Lukas; er ist aber implicite in ihrem Bericht enthalten. Es wurde oben (S 149) bemerkt, dass in den Darstellungen des Guten Hirten auf den Goldgläsern das Schaf in dem angegebenen Sinne des Evangeliums, als Symbol des mit der Kirche wiederversöhnten Sünders zu nehmen ist. Welche Bedeutung ihm in der Funeralsymbolik der Katakomben — nur um diese handelt es sich hier — zukommt, ist durch das folgende Gebet einer alten Todtenliturgie nahegelegt: « Indem wir die Pflicht, den Todten zu begraben, gemäss der Sitte unserer Glaubensvorfahren erfüllen, bitten wir Gott, für den alles lebt, inständigst, dass er den von uns in Schwäche beigesetzten Leib durch seine Allmacht in der Reihe der Heiligen auferwecke und die Seele den Heiligen und Gläubigen beigeselle. Möge Gott dem Verstorbenen im Gerichte barmherzig sein, da er ihn ja durch seinen Tod erlöst, von der Schuld befreit und mit dem Vater versöhnt hat. Möge er sich nun als den Guten Hirten erweisen und ihn auf seinen Schultern (zur Heerde) zurücktragen! Möge er ihn in das Gefolge des Königs aufnehmen und ihm an den immerwährenden Freuden und an der Gemeinschaft der Heiligen Antheil gewähren! »[4] Unsere Grabmalereien führen die in diesem Gebete ausgesprochene Bitte als erfüllt vor; das von dem Guten Hirten getragene Schaf versinnbildet demnach die Seele des Verstorbenen, die von dem Heiland zu den Auserwählten gebracht wird. Diese Bedeutung ist es auch, welche dem Guten Hirten die griechische Begräbnissliturgie beilegt, indem sie den Verstorbenen ausrufen lässt: « Das verirrte Schaf bin ich; rufe mich, Erlöser, und rette mich! »[5] In dem gleichen Sinne endlich spricht von dem Guten Hirten auch Prudentius, der die Flur,

[1] Matth., 18, 12 f.
[2] Luk., 15, 4 f.
[3] Luk., 15, 7.
[4] Muratori, *Liturg. rom. vetus*, I, S. 751. Vgl. auch II, S. 290 und 356.
[5] Ἁγιασματάριον τὸ μέγα, S. 196: τὸ ἀπολωλὸς προβάτιον ἐγώ εἰμι· ἀνακάλεσαί με, Σωτήρ, καὶ σῶσόν με. Letzteres erinnert an Matth. 14, 29: Κύριε, σῶσόν με.

zu welcher Christus das Schäflein trägt, mit den von ihm zu Paradiesesschilderungen verwendeten Farben ausmalt.[1]

Die symbolische Bedeutung, welche dem Guten Hirten bei Prudentius und in den zwei liturgischen Gebeten zufällt, empfiehlt sich schon durch ihre Einfachheit; klar und deutlich hat sie auch Springer gefasst,[2] und wir werden gleich sehen, dass die coemeterialen Gemälde sie sämmtlich fordern und keine andere Auslegung zulassen. In den meisten Fällen haben die Künstler denn auch ihre Absicht zur Genüge darin bekundet, dass sie den Guten Hirten mit Darstellungen, die sich auf die Seligkeit beziehen, namentlich mit Oranten, in enge Beziehung gesetzt haben.

Ihrer symbolischen Bedeutung entsprechend besteht die Gruppe aus dem Guten Hirten mit dem von ihm getragenen Schaf, welches die Seele des Verstorbenen versinnbildet; ferner aus der durch zwei oder mehrere Schafe vorgestellten Heerde, d. i. der Schar der Auserwählten, deren Gemeinschaft der Verstorbene zugeführt wird; endlich aus Bäumen, welche in der Verbindung mit Auserwählten nur als Symbol des Paradieses aufgefasst werden können. Die Heerde befindet sich zu beiden Seiten des Guten Hirten; die Bäume stehen im Hintergrund. In den selteneren Fällen, wo die Heerde ausgelassen wurde, soll vielleicht angedeutet werden, dass der Gute Hirt mit seiner theuern Last auf dem Wege zur himmlischen Heerde ist.

Die Komposition war gleich in ihrem ersten Entwurf so vollkommen, dass eine weitere Entwicklung nicht stattfand; so wie sie sich auf der ältesten Malerei darbietet, so sehen wir sie auch in der späteren und spätesten Zeit. Veränderungen zeigen sich, von der wechselnden Zahl der Schafe abgesehen, nur an den Kleidern des Guten Hirten, indem die Tunika die oben (S. 65 ff.) entwickelten Wandlungen in Form und Verzierung durchmacht, und seit dem 3. Jahrhundert sich häufig noch ein Mantel zu ihr gesellt. Für die grosse Beliebtheit des Bildes spricht der Umstand, dass von ihm nicht weniger denn achtundachtzig Darstellungen sich nachweisen lassen; von diesen ist nur ein geringer Bruchtheil zerstört oder verschollen.

1-3. Älteste Kammer in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Ende des 1. Jhts. Taff. 9; 11, 2 und 3. Unedirt.

In dieser Kammer begegnet uns der Gute Hirt zum ersten Male in der altchristlichen Kunst. Er ist daselbst dreimal, auf der Decke und in den Bögen der beiden Arkosolien, dargestellt. Am besten hat sich die Gruppe in dem linken Arkosol erhalten (Taf. 11, 2). Wie meine Abbildung zeigt, wurde sie von dem Maler nur in Eile hingeworfen und nicht weiter ausgeführt. Der Gute Hirt, mit der geschürzten Exomis bekleidet, hält in der linken Hand die Vorderbeine des Schafes und in der Rechten die Hirtenpfeife; er steht zwischen zwei ihm zugewendeten Schafen und zwischen zwei Bäumen, welche mit ein paar Strichen angedeutet sind.

Das Bild der Decke (Taf. 9 und 11, 3) ist zum Theil verblasst und mit dem

[1] *Cathemer*, 8, 36-47; Migne, 59, 859 f.

[2] *Handbuch der Kunstgesch.*, S. 7: «Auf den Schultern des Guten Hirten wird die Seele des Verstorbenen der Gemeinschaft der Heiligen zugeführt».

Stuck zerstört. Hier hält der Gute Hirt das Schaf mit beiden nach Orantenart ausgestreckten Händen an den Vorder- und Hinterbeinen fest. Seine Bekleidung ist die gegürtete Tunika mit Halbärmeln. Er stand gleichfalls zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen. Die Sirinx fehlt.

Die Darstellung in dem Arkosol der Hinterwand ist fast ganz verblichen. Man kann aber noch sicher erkennen, dass der Gute Hirt mit beiden Händen die Beine des Schafes hält und zwischen vier Schafen und einer grösseren Anzahl von Bäumen steht.

Diese drei Gemälde sind die einzigen, die aus dem 1. Jahrhundert stammen.

4. Lunette der Nische G in dem Atrium der cappella greca in S. Priscilla.[1] Zwei Stuckll. Anfang des 2. Jhts. Unedirt.

Von der Gruppe sind nur die beiden Schafe, die mit den fasciae bekleideten Beine und der untere Rand der Tunika des Guten Hirten übrig geblieben. Das Bild war auf rothem Grunde gemalt. In Anbetracht des hohen Alters, dem es angehört, sind wir sicher, dass der Gute Hirt das Schaf trug; denn die Darstellung des weidenden Hirten kam, wie wir gesehen haben, erst im 3. Jahrhundert auf.

5. Decke der Passionskrypta in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 2. Jhts. Taf. 17.[2]

Diese Gruppe ist ohne Zweifel die eleganteste der ganzen Serie, weshalb ich sie gern in grösseren Dimensionen wiedergegeben hätte. Die Krypta hat aber eine solche Höhe, dass es mir nicht möglich war, die Detailaufnahme machen zu lassen. Dazu ist die Figur des Guten Hirten an zwei Stellen mit einer kalkartigen Inkrustation bedeckt, welche ich aus dem gleichen Grunde nicht entfernen konnte. Immerhin ist meine Tafel geeignet, von der Schönheit dieser Komposition einen Begriff zu verschaffen. Der Gute Hirt, eine schlanke, etwas nach links gewendete Gestalt, hält in der Rechten die Vorder- und in der Linken die Hinterbeine des Schafes; er ist mit Schuhen (perones) und der mit dem Klavus verzierten Exomis bekleidet. Die Schafe und Bäume fehlen. Das Bild ist von drei kreisrunden Borten umrahmt, von denen die innere einfach ist, die zweite das opus alexandrinum imitirt und die dritte nach aussen gekehrte Troddeln hat. Die übrige Dekoration bilden stilisirte Rosenstöcke, aufgespannte Schirme (umbracula), zwei Enten und zwei Pfauen; von den letzteren ist derjenige der linken Lunette zerstört. In den vier Ecken war je eine fliegende Taube gemalt; nur zwei haben sich erhalten. Auf Garrucci's Kopie, welche die Deckenmalerei noch vollständig zeigt, wurde vieles verändert; erwähnt sei nur, dass der Gute Hirt auf ihr in einer sehr linkischen Weise die Vorderbeine des Schafes mit beiden Händen hält und dass die Pfauen in Enten und die Schirme in stachlichte Fische verwandelt sind.

6-7. Gewölbe über dem Grabe mit der Darstellung der Prophezie des Isaias in S. Priscilla. Erste Hälfte des 2. Jhts. Taff. 21, 1; 23, 1.[3]

[1] Vgl. den Plan in meiner *Fractio*, Taf. XVI.
[2] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 38, 1.
[3] De Rossi, *Immagini*, Taf. IV; Garrucci, *Storia*, VI, Taf. 405, 2.

Die den loculus überwölbende Decke enthielt zwei Darstellungen des Guten Hirten, von denen nur die zur Rechten, und dabei noch sehr fragmentarisch, an Ort und Stelle verblieben ist. Die zur Linken fiel mit dem Tuff zu Boden und zerschlug sich in Stücke; zwei derselben sind der Zerstörung entgangen und befinden sich heute in einem der benachbarten Gräber; ich habe sie auf Taf. 23, 1 in die ihnen zukommende Stelle einfügen lassen. Die Figuren der beiden Gruppen sind in Relief aus Stuck gebildet und übermalt. Der Gute Hirt der rechten Gruppe steht zwischen zwei zu ihm aufblickenden Schafen und zwei Bäumen; er hält mit beiden Händen an der Brust die Beine eines Widders, welcher gerade Hörner hat. Bei der linken Gruppe waren die Schafe nicht in die Komposition aufgenommen; der Gute Hirt trug einen Widder mit gewundenen Hörnern. Das Übrige glich der Gruppe daneben.

Hier ist der Gute Hirt in unmittelbare Beziehung zu den Verstorbenen gebracht; denn neben der Graböffnung sehen wir (Taf. 21, 2) einen Mann mit Frau und Kind in der Haltung von Betenden, also zweifelsohne die Verstorbenen, die in dem Grabe ruhten und deren Seelen man sich in der Seligkeit dachte.

8-9. Decke in der Doppelkammer der Lucinagruft. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 2. Jhts. Taf. 25.[1]

Die beiden Guten Hirten der Lucinagruft, welche seit ihrer Veröffentlichung durch de Rossi zu den bekanntesten der Katakomben gehören, sind von vorzüglicher Erhaltung. Sie stehen auf einer Blattkonsole und sind gewissermassen als Statue gedacht. Beide gleichen sich einander; in der Linken halten sie die an der Brust zusammengenommenen Beine des Schafes, während die Rechte erhoben und ausgestreckt ist. Ihre Bekleidung besteht aus Schuhen und der mit dem Klavus verzierten Exomis. Quer über die Brust zieht sich nach der linken Hüfte ein Riemen, an dem die Hirtentasche (pera, πήρα) hängt. Von einigen Verzeichnungen abgesehen, verräth die Gruppe eine geschickte und sichere Hand. Für die symbolische Bedeutung des Bildes ist zu beachten, dass den Guten Hirten (übers Kreuz) zwei Oranten, also Darstellungen von Seligen, entsprechen.[2]

10. Lunette der linken Nische in der Kapelle des hl. Januarius. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 32, 2.[3]

Mitten durch das Bild wurde ein späterer loculus[4] gebrochen, der es in zwei Theile trennte. Als de Rossi in den 60er Jahren die Kapelle fand, war der untere Theil noch erhalten; heute ist auch dieser zerstört. Die Komposition enthält ein neues Detail; der Gute Hirt war nicht bloss von den üblichen zwei[5] Schafen und Bäumen, sondern auch von zwei Hütten umgeben, welche dieselbe Form, wie diejenige

[1] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. X; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 2, 5.

[2] Vgl. unten § 116.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1863, S. 3; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 37, 1.

[4] Der loculus ist der nämliche, in dessen Mörtelverschluss die bekannte, an die Märtyrer Januarius, Felicissimus und Agapitus gerichtete Bitte um Vermittlung des refrigerium eingeritzt wurde.

[5] Die veröffentlichten Kopien sind nicht ganz zuverlässig: auf derjenigen de Rossi's fehlt das rechte, bei Garrucci das linke Schaf.

der Landschaft in Santa Domitilla (Taf. 6, 2), haben. Rechts in der Höhe sind zwei kleine Vögel gemalt.

11. Decke der hohen Kammer im Hypogäum der Lucina. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 35, 2.[1]

Der Künstler hat die Gruppe, wider alle sonstige Gewohnheit, in ein auf die Ecke gestelltes Viereck komponirt und zwar in der Weise, dass er rechts den Guten Hirten, links einen Baum und in der Mitte zwei von vorn gesehene Schafe malte. Das Bild ist an vielen Stellen dadurch, dass die obere Stucklage sich abgebröckelt hat, beschädigt. Namentlich der Gute Hirt wurde dadurch ganz verunstaltet; man kann indess noch sicher erkennen, dass er die Exomis hat und das Schaf mit beiden Händen, ähnlich wie derjenige der Passionsgruft in Pretestato, hielt. Das Viereck ist von zwei nicht ganz kreisrunden Borten umgeben, von denen die innere ein nach aussen und die äussere ein nach innen gekehrtes Zahnschnittornament hat. In dem Raume zwischen beiden sind Blattgewinde und vier Lunetten mit abwechselnd schmäleren und breiteren Schalen gemalt. Die Zwickel füllen fliegende Tauben, welche Schnüre in den Krallen tragen.

Die veröffentlichten Kopien sind unbrauchbar: auf derjenigen Garrucci's ist fast alles verändert; diejenige de Rossi's hat die gleichen Fehler und bietet dazu noch das Bild in perspektivischer Verkürzung.

12. Decke des cubiculum III in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 42.[2]

Der Gute Hirt, von einem Kranz von Olivenblättern umrahmt, hält mit beiden nach Orantenart von sich gestreckten Händen die Beine des Schafes; er ist mit Schuhen und der Exomis bekleidet, die ein breiter Riemen gürtet, und hat die Hirtentasche umgehängt. Zu seinen Füssen stehen zwei Schafe, welche ihn anschauen. Im Hintergrunde sind zwei Olivenbäume. Die Figur des Guten Hirten entbehrt nicht einer gewissen Eleganz, während die Schafe arg verzeichnet sind. Aus der reichen Umrahmung nennen wir nur den Ährenkranz und die von Olivenblättern umrahmten Tauben, von denen die am besten erhaltene auf Taf. 12, 2 besonders abgebildet ist. Die gedruckten Kopien sind vor allem darin ungetreu, dass sie nicht das richtige Grössenverhältniss gewahrt haben. Der Gute Hirt z. B. müsste im Verhältniss zu dem Übrigen um die Hälfte kleiner sein. Dadurch hat das Deckengemälde viel von seiner Leichtigkeit verloren. Von den sonstigen Ungenauigkeiten sei erwähnt, dass der Ährenkranz in eine Reihung von Schilfblättern und die gewundenen Olivenzweige in schmale Tuchlappen verwandelt wurden. Die Erhaltung hat sich seit Bosio, der die Deckenmalerei noch ganz sah, bedeutend verschlimmert: an zwei Stellen fiel der Stuck mit dem Tuff zu Boden, und an einer dritten löste sich die obere Schicht des Fresko-

[1] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. XV; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 3, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 537; Aringhi, *R. S.*, II, S. 293; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 174; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 74, 1. Eine für Ciacconio angefertigte Kopie habe ich in *Alte Kopien*, Taf. VIII, 2, veröffentlicht.

grundes ab; dazu sind die Farben hie und da verblasst und hat sich über das Ganze ein grauer Schimmer gebreitet.

13. Decke der Sakramentskapelle A 2 in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts. Taf. 38.[1]

Die Malerei erschien de Rossi schon bei der Auffindung der Kammer für zu wenig gut erhalten; infolge dessen wurde sie von ihm und demgemäss auch von Garrucci nur in einer kleinen perspektivischen Ansicht veröffentlicht, welche für ikonographische Zwecke unbrauchbar ist. Ihr Zustand hat sich in dem weiteren Verlauf von fünfzig Jahren natürlich noch mehr verschlechtert. Trotzdem bietet sie noch heute so viel, dass ich ihr wegen ihres hohen künstlerischen Werthes eine farbige Tafel gewidmet habe. Wie meine Kopie zeigt, ist sie sowohl in der Zusammenstellung der Farben als auch in der Vertheilung der Gegenstände, bei allem Reichthum von einer solchen Harmonie und einer so vornehmen Einfachheit, dass sie ohne Zweifel eines der schönsten Deckengemälde der Kallistuskatakombe war. Der Gute Hirt, in der Exomis, steht zwischen zwei fast ganz von vorn gesehenen Schafen und hält die Beine des Schafes, ähnlich wie 11, mit beiden Händen fest. Von den beiden Ölbäumen, welche im Hintergrunde gemalt waren, hat sich nur derjenige zur Rechten erhalten; der andere ist unter den schwarzen Flecken verborgen. In der reichen Umrahmung figuriren ausser den rein dekorativen Kelchen, Rosenzweigen, Köpfen und Pfauen, welch' letztere mit entfaltetem Schweif auf Kugeln stehen, auch religiöse Darstellungen, nämlich der Altar-Tisch zwischen den sieben Körben und drei Jonasscenen, von denen die erste durch einen loculus zerstört wurde.

14. Decke der Sakramentskapelle A 3 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 2. Jhts.[2]

Infolge der zahllosen Fremdenbesuche, denen gerade diese Kapelle bis in die jüngste Zeit ununterbrochen ausgesetzt war, ist das Deckengemälde dermassen von Kerzenrauch geschwärzt, dass man von dem Guten Hirten fast nichts unterscheiden kann. Auf de Rossi's Kopie gleicht er in der Haltung demjenigen der Passionskrypta und steht zwischen zwei abgewendeten Schafen und zwischen zwei Bäumen. In der etwas überladenen Umrahmung sind nur dekorative Gegenstände verwendet, welche zum Theil die nämlichen wie in A 2 sind. Die Zwickel füllen, abwechselnd, schwebende weibliche Gestalten und beflügelte Putten, welche an diejenigen der Lucinagruft erinnern.

15. Decke der Sakramentskapelle A 4 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts.[3]

Die Decke war von dem Kerzenqualm der Besucher ebenfalls ganz geschwärzt. Man liess sie versuchsweise reinigen, erzielte aber nicht den beabsichtigten Erfolg;

[1] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVIII, 2; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 4, 2.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVIII, 1; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 6, 1.

[3] Garrucci, *Storia*, II Taf. 8, 1; De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XIII, 2.

denn die Farben sind an vielen Stellen jetzt vollständig verschwunden. Die Gruppe des Guten Hirten hatte, nach den veröffentlichten Kopien zu urtheilen, mit 14 eine grosse Ähnlichkeit; es fehlten nur die beiden Schafe.

16. Linke Wand der Kammer IV in der Katakombe der hl. Priscilla. Zwei Stuckll. Ende des 2. Jhts. Taf. 44, 1.[1]

Die Gruppe ist bis auf das linke Schaf, einen Baum und das rechte Bein des Guten Hirten zerstört; sie war wie die etwas vollständigere Kopie Avanzini's nahelegt, in der gewöhnlichen Form gehalten. Das übrig gebliebene Schaf blickt zum Guten Hirten empor.

17. Lunette des Arkosols in der Hinterwand des cubiculum III in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 54, 1.[2]

Zu Bosio's Zeit existirte noch das Mittelstück des Guten Hirten; heute sieht man nur noch schwache Reste von den Kronen der beiden Bäume, welche Avanzini auf seiner Kopie ausgelassen hat.

Die drei folgenden Darstellungen stammen, wenn nicht von derselben Hand, so doch von Künstlern aus der gleichen Familie. Wir stellen die am besten erhaltene an die Spitze.

18. Decke des cubiculum VI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 63, 1.[3]

Der Gute Hirt, nach links ausschreitend, ist zwischen zwei ruhenden Schafen und zwischen zwei Bäumen gemalt; er hält in der Linken die an der Brust zusammengenommenen Beine eines Widders und in der Rechten die Flöte. Seine Bekleidung ist vollständiger als in den vorhergehenden Darstellungen; denn er trägt, ausser der Tunika und den Kniegamaschen, einen Mantel, welcher von der linken Schulter über den linken Arm herabhängt. Die Tunika hat lange Ärmel und ist mit dem Klavus und vorn an den Ärmeln mit zwei Besatzstreifen verziert. An der Umrahmung, welche mit Vorarbeit in dem frischen Stuck und verhältnissmässig sehr sorgfältig ausgeführt ist, fällt der grosse Reichthum auf: die Gruppe füllt ein Achteck, das aus drei von einfachen Linien umrissenen Borten von rother, gelber und grüner Farbe besteht; in der gelben Borte sind jene grünen Kügelchen mit rothen Punkten eingestreut, die wir auch auf Malereien aus Priscilla und Domitilla sehen.[4] Das Oktogon ist von einem Viereck, und dieses von einem Kreise umgeben. In den vier Ecken stehen vier Oranten, zwei Männer und zwei unverhüllte Frauen; die zwei am besten erhaltenen geben wir auf Taf. 64, 3, 4 wieder.

19. Decke der cripta della Madonna in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 61. Unedirt.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 539; Aringhi, *R. S.*, II, S. 295; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 179; Garrucci. *Storia*, II, Taf. 75, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 241; Aringhi, *R. S.*, I, S. 539; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 64; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 26, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 351; Aringhi, *R. S.*, II, S. 79; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 107; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 46, 2.

[4] Taff. 45, 2; 55; 203.

Wie 18. Das Bild umgeben vier Jonasscenen und vier Oranten, zwei Männer und zwei verschleierte Frauen.

20. Bogenmitte des Hauptarkosols in dem cubiculum duplex derselben Katakombe. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 65, 2. Unedirt.

Wie 18. Der grösste Theil des Bildes ist mit dem Stuck zerstört; es hat sich nur etwas von den ruhenden Schafen, von den Beinen des Guten Hirten und der Stamm des linken Baumes erhalten.

21. Decke der niedrigen Kammer in dem Hypogäum der Lucina. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 66, 2.[1]

Der Gute Hirt, in ausschreitender Stellung, ist mit Kniegamaschen, Exomis und Mantel bekleidet; er hält in der Rechten den Milcheimer nebst einem graden Stocke. In den Schafen zeigt sich der Versuch einer perspektivischen Behandlung, die auf den veröffentlichten Kopien nicht richtig wiedergegeben ist. Das Bild hat sich ungewöhnlich farbenfrisch erhalten.

22-23. Decke der Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts.[2]

Beide Guten Hirten halten in der herabgelassenen Rechten die Sirinx und in der Linken die Beine des Schafes; es entsprechen ihnen übers Kreuz zwei männliche Oranten. Die Figuren sind vollständig verblasst und nur aus dem Umrissen, welche der Pinsel im Stuck zurückgelassen hat, zu erkennen.

24. Eingangswand des cubiculum 52 in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 69.[3]

Wie 18. Das Bild wurde beim Herausbrechen der Thürpfosten sehr beschädigt, indem ein Theil des Stuckes herabfiel. Avanzini bringt es zwar ganz; seine Kopie gibt aber nur den Inhalt wieder; die Schafe und Bäume, die Haltung und Kleidung des Guten Hirten, kurz alles ist mehr oder minder verändert.

25. Decke der Kammer 53 (IV) in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 67.[4]

Der Gute Hirt steht mit verschränkten Beinen zwischen zwei Bäumen und zwei ihm zugewendeten Schafen. Er hält mit beiden Händen an der Brust die Beine des Schafes und stützt sich auf einen unter den linken Arm eingestemmten Stab, der auf den Kopien fehlt. Alle drei Schafe haben gerade Hörner. Die Stellung, welche der Gute Hirt einnimmt, eignet sich wenig für einen Hirten, der ein Schaf auf den Schultern trägt; sie entstammt den weiter oben[5] behandelten Bildern des weidenden Hirten, wo sie ganz am Platze ist. Vielleicht hat sie der Maler adoptirt, um anzudeuten, dass der Pastor Bonus am Ziele angelangt sei.

[1] De Rossi, *R. S.*, I, Taf. XVI (in Schwarz); Garrucci, *Storia*, II, Taf. 3, 2.

[2] Wilpert, *Cyklus*, Taf. I-IV.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 347; Aringhi, *R. S.*, II, S. 75; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 105; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 45, 2; Wilpert, *Cyklus*, Taf. V, 3.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 339; Aringhi, *R. S.*, II, S. 71, Bottari, *R. S.*, II, Taf. 103; Garrucci, *Storia*, II; Taf. 44, 1.

[5] Vgl. S. 238 ff.

26. Decke der Kammer I in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 71, 1.[1]

Das Deckengemälde war zur Zeit Bosio's noch ganz erhalten; heute ist nur das auf der citirten Tafel abgebildete Bruchstück übrig geblieben. Der Gute Hirt nahm, wie gewöhnlich, das mittlere Feld ein. Nach der Zeichnung Avanzini's glich er 24 und hatte bloss ein auf den Hinterbeinen sitzendes (!) Schaf zu seinen Füssen. Dieser offenbare Irrthum beweist, dass das Bild schon damals mit der Stalaktitkruste bedeckt war, die auch jetzt noch den erhaltenen Theil stellenweise überzogen hat. Die Kopie verdient daher keinen Glauben. Da die Malereien dieser und der beiden benachbarten Kammern nebst der sie verbindenden Gallerie die gleiche Künstlerfamilie verrathen, so dürfen wir annehmen, dass die zerstörte Gruppe den drei erhaltenen, die wir unter den folgenden Numern anführen, mehr oder weniger ähnlich war.

27. Decke der Kammer II in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 72.[2]

Der Gute Hirt, mit Kniegamaschen und der Exomis bekleidet, hält mit beiden Händen die Beine des Schafes. Zu seinen Füssen stehen vier ihm zugewendete Schafe und im Hintergrunde sind zwei Bäume. Avanzini verwandelte auf seiner Kopie die Exomis in eine Ärmeltunika und fügte den Schulterkragen hinzu, ferner liess er zwei Schafe aus und gab dem zur Linken jene Stellung, die wir an der Kopie des vorhergehenden Bildes gerügt haben. In den vier Hauptfeldern, welche das Mittelstück, umrahmen, stehen vier weibliche Oranten. Die Deckenmalerei ist etwas verwischt und verblasst.

28. Decke der Kammer III in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Mitte des 3. Jhts. Taf. 73.[3]

Von der gleichen geschickten Hand wie 27, und etwas besser erhalten. Der Gute Hirt, eine anmuthige Gestalt in nach rechts ausschreitender Stellung, hat ausser der Exomis den zusammengelegten Mantel, der ihm von der linken Schulter herabfällt; er steht zwischen zwei Bäumen und zwei ihm zugewendeten Schafen. Avanzini hat auf seiner Kopie den Mantel über den Rücken gebreitet und statt der Exomis die Ärmeltunika gezeichnet; infolgedessen gestaltete sich der umgelegte Saum der Exomis zu einem Riemen, der von der linken Schulter zur rechten Hüfte hinabsteigt und mit dem Riemen der Hirtentasche sich kreuzt. Es versteht sich von selbst, dass die alten und neueren Interpreten des Bildes für den vermeintlichen Riemen eine Erklärung gefunden haben.[4]

29. Gewölbe der Gallerie zwischen den Kammern I und II-III in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Unedirt.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 331; Aringhi, *R. S.*, II, S. 59; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 97; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 41, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 335; Aringhi, *R. S.*, II, S. 63; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 99; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 42, 1.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 339; Aringhi, *R. S.*, II, S. 67; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 101; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 43, 1.

[4] Nach Garrucci hing an dem Riemen die Syrinx.

Das Gewölbe der Gallerie, welche von der Kammer I zu II und III führt, hatte ein geräumiges Luminare und war ausgemalt. Die in zwei Kreisen und zwei Lunetten untergebrachten Darstellungen sind nur fragmentarisch auf uns gekommen; in dem ersten Kreise sieht man den mit dem Schafe beladenen Guten Hirten, der eine Kopie von 27 ist; zerstört sind die Beine von den Knieen abwärts, der Kopf und der linke Arm; von dem Schaf, das er trägt, haben sich nur der Kopf, der Hals und die Vorderbeine erhalten. Die Bäume und die die Auserwählten versinnbildenden Schafe fehlten; sie waren in den beiden Lunetten, je zwei gegen einen Baum gewendet, gemalt.[1] In der ersten ist noch das linke Schaf mit dem Baumstamm, in der zweiten das äusserste Ende der beiden Schafe übrig geblieben. Die Darstellung des zweiten Kreises ist vollständig mit dem Stuck zerstört.

30. Decke der Kapelle der Einkleidung in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 66, 1.[2]

Der Gute Hirt, mit einer tief ausgeschnittenen und mit dem Klavus verzierten Exomis, Sandalen und den etwas verblassten fasciae crurales bekleidet, hat die Linke vor sich bis zur Brusthöhe erhoben, während die Rechte herabgelassen und wie zum Gestus des Einladens ausgestreckt ist; an der rechten Hüfte hängt die Hirtentasche; das Schaf ruht auf seinen Schultern, ohne gehalten zu werden: eine Eigenthümlichkeit, die uns noch einmal (n. 50) begegnen wird. Zu seinen Füssen sind zwei ihm zugewendete Schafe und dahinter zwei Bäume, in deren Kronen zwei Tauben mit dem Ölzweig im Schnabel sitzen. Zwei von den Schafen, das getragene und dasjenige zur Rechten des Guten Hirten, haben, wie in 6, 7 und 12, grade Hörner, die wohl einer Ziege, nicht einem Widder zukommen; infolgedessen haben die Archäologen die beiden Schafe denn auch wirklich für Ziegen gehalten. Unsere Kopie beweist jedoch, dass der Maler Schafe darstellen wollte; denn bei beiden Thieren fehlt der den Ziegen eigene Bart,[3] und dann ist ihre Gestalt, von den Hörnern abgesehen, ganz diejenige von Schafen mit langen Schwänzen. Wir haben schon oben (S. 62) auf diese Freiheit der Künstler aufmerksam gemacht und den Grund dafür angegeben.

31. Lunette der rechten Nische der hohen Kammer am ersten Absatz der Haupttreppe in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 63, 1. Unedirt.

Die Kammer wurde schon im Jahre 1853 ausgegraben; das Gemälde blieb jedoch unter einer Lehmschicht verborgen, bis ich es im Dezember 1895 mit Schwamm und Wasser gereinigt habe. Drei in die Wand gebrochene Gräber haben die schöne Komposition sehr verdorben. Der gute Hirt, wie 21 gekleidet, steht inmitten seiner

[1] Die Gruppe erinnert an diejenige, welche auf der mit Kalktünche überstrichenen Ziegelplatte eines Grabes der Gallerie K im zweiten Stockwerk der Priscillakatakombe gemalt ist und von de Rossi nach meiner Zeichnung veröffentlicht wurde (*Bullet.*, 1892, Taf. III). Ihr entspricht, auf der ersten Platte, die Gruppe des mit dem Schaf beladenen guten Hirten, welcher zwischen zwei Schafen steht.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 547: Aringhi, *R. S.*, II, S. 303; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 179; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 76, 2.

[3] Vgl. Taff. 3 und 121.

Heerde, welche sechs Schafe zählt; mit der linken Hand hielt er die Beine des Schafes und das Pedum, mit der rechten höchst wahrscheinlich die Syrinx. Die Heerde ist in zwanglos natürlicher Weise um ihn gruppirt; zwei Schafe blicken zu ihm empor, eines schaut vor sich hin, und die drei andern, darunter ein gradhörniges, grasen. Wir machen auf diese verschiedene Stellung der Schafe besonders aufmerksam, weil eine ähnliche Abwechslung, bei dem später zu besprechenden Bilde der pecorelle,[1] zu weitgehenden und unrichtigen Schlüssen Veranlassung gegeben hat. Die Figuren unseres Bildes sind in natürlicher Grösse gemalt.

32. Lunette eines Arkosols neben der Area I in San Callisto. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 90, 1.[2]

Die Gruppe wurde durch zwei spätere loculi verunstaltet; es haben sich nur die Kronen der Bäume und das Mittelstück des mit Exomis und Mantel bekleideten Bonus Pastor, in der ursprünglichen Farbenfrische, erhalten; letzterer glich in der Stellung demjenigen der Taf. 61.

33. Grab mit der Darstellung des Guten Hirten unweit der Haupttreppe in Santa Domitilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 92, 2.

In der Mitte des Feldes über der Grabhöhle war die Gruppe in der gewöhnlichen Form gemalt; heute ist nur der obere Theil des Guten Hirten und etwas von dem nach oben blickenden Widder, der auf der rechten Seite stand, erhalten. Neben diesem ist ein Baum und weiter nach rechts eine unverschleierte Orans, deren Dalmatik vorn an den Ärmeln mit zwei Besatzstreifen, an den Achseln mit eigenthümlichen Aufschlägen und unten in der Kniegegend mit schmalen Segmenten und Borten verziert ist. Auf der gegenüberliegenden Seite haben wir, aus symmetrischen Gründen, eine ähnliche Gestalt anzunehmen.



Fig. 38.

Unter dem Grabe befindet sich, zwischen zwei Tauben und zwei Rosenstöcken, eine an drei Schnüren aufgehängte Schale. Avanzini zeichnete dieselbe, ohne grosse Veränderungen an ihr vorzunehmen, als Lampe ab.[3] Auf der Kopie Toccafondo's hat sie die Form einer zweischnauzigen Bronzelampe.[4] Die veröffentlichte Kopie Bosio's endlich büsste jede Ähnlichkeit mit dem Originalgemälde ein;[5] wir drucken sie, der leichteren Kontrole halber, in Fig. 38 ab.

[1] Siehe unten n. 77.

[2] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XIX, 1; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 16, 1.

[3] Wilpert, *Alte Kopien*, Taff. XXV, 1.

[4] Wilpert, a. a. O., Taf. XXII, 1.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 271; Aringhi, *R. S.*, I, S. 579; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 79; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 34, 3.

34. Deckengemälde der Krypta des Orpheus in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 100. Unedirt.

Der Gute Hirt, bekleidet wie 19, steht mit verschränkten Beinen zwischen zwei Schafen und zwei Bäumen; er stützt sich, wie 25, auf einen graden Stock. Das Fresko ist in dem oberen Theile mit dem Stuck zerstört.

35. Lunette des Arkosols der Kammer XIV in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 102, 1.[1]

Das Bild wurde bei der Aufnahme des Planes für die *Roma Sotterranea* des Bosio von den Arbeitern zerstört, die sich aus der hinter der Krypta gelegenen Strasse durch das Arkosol den Weg gebrochen haben. Als ich die Kammer im Januar 1900 freilegen liess, fand sich im Schutte bloss ein Fragment vor, welches an der ihm zukommenden Stelle wieder befestigt wurde. Dasselbe bietet den oberen Theil des Guten Hirten ohne den Kopf. Avanzini, der die Gruppe ganz und offenbar in einem vorzüglichen Zustand sah, nahm, höchstwahrscheinlich um etwas Abwechslung in seine gleichförmigen Kopien zu bringen, einige Veränderungen vor: die Tunika hat bei ihm eine doppelte Gürtung und von den Schafen sitzt das rechte auf den Hinterbeinen und das linke springt zum Guten Hirten empor. Auf dem Original waren die Schafe gelagert und vielleicht etwas verzeichnet, wie auf einem «ostrianischen» Fresko, bei dessen Kopirung Avanzini den gleichen Irrthum begangen hat;[2] der Gute Hirt glich sodann in der Haltung demjenigen der Taf. 38 und hatte die einfach gegürtete Tunika. In ikonographischer Hinsicht ist die Darstellung insofern von einem besonderen Werth, als sie zu den ersten gehört, welche die alicula auf den Schultern des Guten Hirten zeigen. Auf dem Baume zur Rechten sieht man zwei Vögel, von denen der eine zum Bonus Pastor, der andere zu einer verschleierten Orans, der Verstorbenen im paradiesischen Garten, gewendet ist.

36. Bogenmitte des Arkosols der Carvilia Lucina in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 106, 2. Unedirt.

Der Gute Hirt, mit der ärmellosen Tunika bekleidet, trägt, nach links ausschreitend, ein Schaf, welches gerade Hörner hat; er hält mit der Linken die Vorder- und mit der Rechten die Hinterbeine desselben. Die beiden Schafe zu seinen Füssen blicken zu ihm empor. Auf dem rechten, grossentheils zerstörten Baume sitzt ein Vogel. Die Gruppe umrahmen zwei kreisförmige Borten, zwischen denen Reihungen von Blättern mit rothen Blüthen und vier Schilder gemalt sind. Die beiden Seitenfelder des Bogens nehmen rein ornamentale, symmetrisch vertheilte Gegenstände ein: vier um den Dreizack gewundene Delphine, Borten mit dem Zahnschnitt, geflochtene Schnüre, Blüthenzweige und zwei Ellipsen mit je einem Spiegel.

37. Linkes Bogenfeld einer Grabnische im Arenar der Priscillakatakombe. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 154, 3. Unedirt.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 387; Aringhi, *R. S.*, II, S. 115; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 125; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 55, 1.

[2] Taf. 223.

Das Fresko wurde in einer nicht mit Sicherheit zu bestimmenden Zeit, vielleicht bei dem planlosen Wühlen der Arbeiter Boldetti's, zu zwei Drittel zerstört. Dieses geschah jedoch nicht absichtlich, sondern wurde dadurch herbeigeführt, dass man sich von den hinter der Nische gelegenen Räumen den Weg weiter bahnte und mit Durchbrechung der Wand in die Gallerie der Nische eindrang. Von dem Bonus Pastor fehlt der untere Theil, von den Hüften abwärts, von den Bäumen die Stämme. Das Erhaltene ist bis auf die Bäume zur Rechten ganz geschwärzt. Der Gute Hirt scheint eine nur wenig veränderte Kopie desjenigen neben der Madonna mit dem Stern zu sein.

38. Lunette des Arkosols der Melkscene in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 117, 1.[1]

In der Mitte der Lunette steht eine verschleierte Orans, rechts der Gute Hirt, welcher mit der Linken die Vorderbeine des Schafes hält und mit der Rechten auf den Stab sich stützt; zuäusserst ist ein Milcheimer und, etwas tiefer, ein ruhendes Schaf, das auf Perrets Kopie fehlt.[2] Links von der Orans sitzt ein Hirt, welcher ein Schaf melkt. Im Hintergrunde sind Bäume und Blumen. Beide Hirten tragen die Exomis und Kniegamaschen; die Tunika des ersten scheint aus Lammfell zu sein.

Die Darstellung erinnert an die Vision, welche die hl. Perpetua im Kerker kurz vor ihrem Martyrium hatte. Die Heilige fühlte sich ins Paradies entrückt. «Ich sah», schreibt sie, «einen unermesslichen Garten, und in der Mitte die ehrwürdige Gestalt eines Greises im Hirtengewande, der Schafe melkte. Er erhob das Haupt und sah mich an und sagte: es ist schön von dir, mein Kind, dass du gekommen bist. Und er rief mich zu sich und gab mir von der geronnenen Milch, die er gemolken hatte, einen Brocken. Ich empfing ihn mit geschlossenen Händen und ass ihn. Und alle Umstehenden riefen Amen. Bei dem Schalle meiner Stimme erwachte ich und verkostete noch ich weiss nicht welche Süssigkeit im Munde».[3] Die Art und Weise, wie Perpetua den Bissen zu sich genommen hat, ist ganz dem Ritus der Kommunion nachgeahmt; der Vorgang selbst vollzog sich, wie bemerkt, im Paradiese. Dort erhielt die Märtyrin, wie der hl. Augustin sagt, einen Vorgeschmack der himmlischen Freuden, um zu dem bevorstehenden Martyrium gestärkt zu werden.[4]

In derselben Bedeutung, als Hinweis auf die ewige Seligkeit, ist die Milch nicht bloss auf unserem Gemälde, sondern auch auf allen übrigen zu nehmen, mag der Milcheimer in der Hand des Guten Hirten oder zu dessen Füssen oder wie immer angebracht sein; denn er steht immer in einer direkten Beziehung zum Bilde des Guten Hirten. Taf. 93 bringt einen melkenden Bonus Pastor, der in der zweiten Hälfte des

[1] Perret, *Catacombes*, II, Taf. 47.

[2] Die von Roller (*Catacombes*, I, Taf. 47) veröffentlichte Photographie Parkers ist schon bei dem Milcheimer abgeschnitten.

[3] *Acta SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, S. 112 f.

[4] *De tempore barb.*, 5, Migne, 40, 703: Sed tamdiu haec Perpetua lactavit, quamdiu acciperet ab illo pastore simul et patre buccellam lactis: qua accepta, dulcedo felicitatis perpetuae eam fecit contemnere filium, spernere patrem, non haerere mundo, perdere animum pro Christo.

3. Jahrhunderts auf der Eingangswand der Kapelle des hl. Petrus in der Katakombe ad duas lauros gemalt wurde. Er sitzt auf einem nicht näher angedeuteten Stück Felsen oder Erde und melkt das Schaf, ähnlich, wie auf dem Bilde aus dem coemeterium maius; neben ihm ist der gekrümmte Stab angelehnt. Auf der Decke der Kammer (Taf. 96) wurde der Milcheimer zusammen mit einem Schaf und Baum nicht weniger als viermal wiederholt.

39. Decke der halb unter dem Fussboden ausgegrabenen Nische neben der Kammer 33 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Ende des 3. Jhts. Taf. 113, 1. Unedirt.

Antiquitätensammler versuchten die Darstellung, welche vorzüglich erhalten war, von der Wand abzulösen; da der Versuch misslang, so wurde das Wenige, was haften blieb, durch Hackenschläge verunstaltet. Die Gruppe gleicht derjenigen der Kammer 37 B (Taf. 131) und stammt von einem Künstler aus derselben Familie.

40. Decke der Krypta der Fische in Sant'Ermete. Eine Stuckl. Ende des 3. Jhts. Taf. 114.[1]

Die Gruppe steht in einem doppelten und von einer Kreislinie umzogenen Rechteck; sie ist stellenweise mit dem Stuck zerstört und mit einer lehmigen Kruste überzogen, welche die Farben vollständig zersetzt hat; man sieht noch die zwei abgewendeten Schafe und von dem Guten Hirten den Scheitel und die Beine bis zum Saum der Tunika hinauf. Die Umrahmung ist sehr reich: von dem äusseren Rechteck gehen Strahlen aus und an den vier Ecken steckt ein herzförmiges Epheublatt, von dem Olivenzweige in einer Bogenlinie herabhängen; Olivenzweige sind auch in die Strahlen eingestreut.

41. Eingangswand der Kapelle der sechs Heiligen in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Anfang des 4. Jhts. Taf. 23, 3. Unedirt.

In den unermesslichen Schuttmassen der Kapelle der sechs Heiligen kamen drei Fragmente einer Darstellung des Guten Hirten zum Vorschein, welche ich mit Hilfe von 68, das eine ähnliche Komposition bietet, zu einem vollständigen Bilde ergänzt habe. Die Gruppe war auf der Eingangswand gemalt. Der Gute Hirt trug ein Schaf mit einem kurzen und erhobenen Schwanz; er war mit einer Tunika bekleidet, die unter der Gürtung zwei grosse Segmente hatte. Den Hintergrund bildeten Bäume und niedriges Gestrüpp. Alle diese Details, welche die Komposition von den übrigen absondern und derjenigen von 68 nahe bringen, sind durch die drei erhaltenen Bruchstücke gesichert.

42. Obere Frontwand der grossen Sarkophagnische in der Krypta des hl. Miltiades in San Callisto. Zwei Stuckll. Anfang des 4. Jhts.[2]

Von dem Bilde, das in einem Kreise gemalt war, sind nur spärliche Reste übrig

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1894, Taff. V-VI (nach meiner Zeichnung).

[2] De Rossi, *R.S.*, II, Taf. 24; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 12, 3.

geblieben: man sieht die hintere Hälfte des linken Schafes, den Kopf des Guten Hirten und des von diesem getragenen Schafes.[1]

43. Decke der Kammer 32 A in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 130. Unedirt.

Der Gute Hirt gleicht in der Haltung 25 und stammt von einem Künstler aus derselben Familie; er ist hier jedoch mit der Exomis bekleidet und bedeutend länger. An seinen Gamaschen sieht man die Schnüre, mit denen sie unter den Knieen festgebunden sind. Die Gruppe ist stellenweise mit dem Stuck beschädigt; vor der von mir vorgenommenen Reinigung war das ganze Deckengemälde dermassen mit Schimmel überzogen, dass man gar nichts unterscheiden konnte; daher ist auf dem Plane Bosio's die Kammer, wie auch die folgende, als «cubicolo dipinto e scolorito» bezeichnet.[2]

44. Decke der Kammer 37 B in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 131. Unedirt.

Der Jonascyklus beweist, dass dieses Bild, trotz der Verschiedenheit, von einem Maler aus der gleichen Familie wie das vorhergehende herrührt; es ist etwas besser erhalten und war vor der Reinigung ebenfalls vollständig unsichtbar. Der Gute Hirt hat Gamaschen und die gegürtete Exomis; er hält mit beiden Händen die Beine des Schafes. Die Bäume sind fast ganz verblasst.

45. Obere Frontseite des Arkosols der Kammer des Oceanus in San Callisto. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts.[3]

Bei der Auffindung der Kammer durch de Rossi waren in der Mitte der Frontwand über dem Bogen des Arkosols die Kniee und der untere Saum der Tunika des Guten Hirten sowie ein Baumfragment zu sehen; später fielen auch diese Stuckreste herab und gingen zu Grunde; ich habe sie vergeblich gesucht, um sie wieder an der Wand befestigen zu können. Allem Anscheine nach stammte das Bild von demselben Maler wie 42.

46. Lunette des Arkosols des caduceus in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 135, 2. Unedirt.

Durch Anbringung späterer loculi wurde das Fresko zu zwei Drittel zerstört, was um so mehr zu beklagen ist, als die Komposition ausser der gewohnten Gruppe etwas enthält, was der Symbolik ein neues Element zuführt. Neben dem Guten Hirten befinden sich nämlich zwei hohe Gegenstände, die ich auf den ersten Blick für thurmartige Bauten hielt. Thatsächlich hat sie denn auch Garrucci für «Hütten zur Andeutung des Schafstalles» erklärt.[4] De Rossi, von einer ungenauen Kopie seines

[1] Derselbe Künstler malte einen Guten Hirten auch in dem der Miltiadeskrypta benachbarten Arkosol. Das Bild füllte hier ebenfalls das mittlere Feld des Bogens; es wurde von Antiquitätensammlern abgelöst, oder vielmehr zerstört. Von den dekorativen Gegenständen, welche den Bonus Pastor umgeben haben, sieht man noch einen Kopf, eine Schale, fliegende Vögel und ein sternartiges Ornament.

[2] *R. S.*, S. 591 D.

[3] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. 27; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 14.

[4] *Storia*, II, S. 21: ...si vedono pochi avanzi di alcuni abituri... a significar probabilmente l'ovile.

Zeichners verleitet, gab sie zuerst als «Gefässe mit einem Palmenzweige» aus; später liess er das Fresko reinigen, «per meglio discernere ciò che quivi è dipinto, ma senza frutto». Infolgedessen war es ihm nicht möglich, «di sì oscurate ed incerte tracce proporre un disegno sicuro».[1] Eine weitere Reinigung, die ich an dem Bilde vorgenommen habe, führte mich zu dem Ergebniss, dass die fraglichen Gegenstände zwei reich verzierte Meilensteine[2] sind. Der Maler gab ihnen nach oben, statt des geraden, einen schrägen Abschluss, um sie mit der Bogenlinie der Umrahmung in Einklang zu bringen. Ihre Bedeutung ist klar; sie zeigen an, dass der Gute Hirt, am Ziele seiner Reise, d. h. in Paradiese bei den Auserwählten, angelangt ist.

47. Lunette des Arkosols des Guten Hirten im Arenar der Priscillakatakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 23, 2. Unedirt.

Die Lunette, in welcher die Gruppe gemalt war, wurde aus dem gleichen Grunde wie 37 durchbrochen, wobei die Malerei fast ganz verloren ging; man sieht noch etwas von den Beinen des nach links schreitenden Guten Hirten, den Widder zur Rechten und einen Baum. Das Arkosol gehört zu den Grabstätten, welche nachträglich in einem alten Theil der Katakombe errichtet wurden.

48. Lunette eines Arkosols in der Gallerie der Acilier in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Auch dieses Arkosol wurde erst in der Zeit des Friedens angelegt, während die Gallerie selbst aus dem 1. Jahrhundert stammt. Weil auf schlechtem Stuck und mit schlechten Farben gemalt, ist das Bild des Guten Hirten jetzt so verblasst, dass man es nur in allgemeinen Umrissen verfolgen kann. Es glich, wie es scheint, 44.

49. Bogenmitte des Arkosols della Madonna in San Callisto. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 143, 1.[3]

Als de Rossi das Arkosol entdeckte, scheint die Gruppe des Guten Hirten sehr farbenfrisch gewesen zu sein; so zeigt sie uns wenigstens die von ihm veröffentlichte Kopie. Heute sind die Umrisse der Figuren etwas undeutlich geworden; trotzdem kann man noch sehen, dass die ausgestreckte Rechte des Bonus Pastor die Flöte hält, und nicht, wie auf der Kopie, leer ist.

50. Decke der Kammer XI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 71, 2.[4]

Von dieser Deckenmalerei, die Bosio ganz sah und veröffentlichte, ist nur ein geringes Bruchstück erhalten. Die Gruppe nahm das Feld in der Mitte ein; sie hatte mit 19 eine grosse Ähnlichkeit, bot aber ein Detail, welches auf den übrigen Bildern nicht vorkommt, nämlich einen Schafstall, welcher hinter dem linken Schaf gemalt war. Wir haben keine Ursache, die Zuverlässigkeit der Kopie in diesem

[1] De Rossi, *R. S.*, III, S. 82.
[2] Sie erinnern an diejenigen des Kapitols.
[3] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. VIII.
[4] Bosio, *R. S.*, S. 273; Aringhi, *R. S.*, II, S. 101; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 118; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 51, 1.

Punkte zu bezweifeln; denn zwei Hirtenhütten enthält das Fresko in der Kapelle des hl. Januarius, und auf einem von mir[1] veröffentlichten, aquilejensischen Epitaph aus dem 4. Jahrhundert ist ein Schafstall eingravirt, dessen Form sich bedeutend demjenigen des Freskos nähert.

51. Arkosol des Guten Hirten unweit der Krypta des Wagenlenkers in der Katakombe der Vigna Massimo. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 146, 3.[2]

Vor der Prüfung des Originalgemäldes war ich fest überzeugt, dass Avanzini sich irrte, als er neben dem Bonus Pastor nur ein Schaf abgezeichnet hat. Das von mir im Jahre 1901 wiedergefundene Original gab jedoch dem Kopisten Recht: es ist in der ganzen Serie thatsächlich das einzige Bild, auf welchem die Symmetrie ohne jede Nothwendigkeit verletzt wurde. Die Gruppe ist im Centrum des Bogens mit grosser Hast gemalt und ziemlich gut erhalten. Der Gute Hirt, eine lange, hagere Gestalt, schreitet nach links aus und hält mit beiden Händen die Beine des durch sein Gesicht hindurchscheinenden Schafes; seine Tunika ist mit Besätzen und zwei runden Segmenten verziert; rechts steht ein zurückblickendes Schaf. Die Bäume fehlen.

52. Bogenmitte des Arkosols neben der Kammer XI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 112, 2.[3]

Der Gute Hirt, ebenfalls nach links ausschreitend, stützt sich mit der Linken auf den Stab und hält in der Rechten die Syrinx; er ist mit der gegürteten, mit breitem Besatz und zwei runden Segmenten verzierten Ärmeltunika, mit Schulterkragen, fasciae crurales und Sandalen bekleidet. Das Schaf ruht, wie in 31, auf den Schultern des Guten Hirten, ohne von ihm gehalten zu werden. Zu beiden Seiten steht ein Baum; die Heerde fehlt.

53. Decke des cubiculum IX in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 158, 2.[4]

Als Bosio das Bild durch Avanzini abzeichnen liess, war es noch ganz erhalten; heute ist fast die Hälfte mit dem Stuck zerstört. Der Gute Hirt, gekleidet wie der vorhergehende, hält in der Linken die Beine des Schafes und in der Rechten die Syrinx. Zu seinen Füssen waren vier ihn anschauende Schafe und im Hintergrunde zwei Bäume gemalt. Avanzini hat auf seiner Kopie zwei Schafe und die Verzierung der Tunika ausgelassen. In den vier Ecken ist der nimbirte Milcheimer gemalt, welcher von dem Kopisten in das «eucharistische Lamm» verwandelt wurde.[5]

54. Decke der Kammer des Trikliniarchen in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 161.[6]

[1] *Die altchristlichen Inschriften Aquilejas*, in *Ephemeris Salonitana*, S. 40 ff.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 503; Aringhi, *R. S.*, II, S. 257; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 162; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 69, 3.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 391; Aringhi, *R. S.*, II, S. 119; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 127; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 56, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 363; Aringhi, *R. S.*, II, S. 91; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 113; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 48, 2.

[5] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XXVII, 2 und 2ª.

[6] S. d'Agincourt, *Storia*, VI, Taf. IX, 15; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 56, 3.

Die Gruppe ist noch mehr als die soeben besprochene beschädigt; man sieht nur die verschränkten Beine des Guten Hirten und etwas von den ruhenden Schafen. D'Agincourt sah das Bild in einem besseren Zustande; nach seiner Zeichnung war der Gute Hirt mit der Exomis bekleidet und hielt mit beiden Händen das Schaf. Mit Hilfe dieser Kopie und mit den Resten des Originals war es mir möglich, den zerstörten Theil der Deckenmalerei auf meiner Tafel wiederherzustellen, indem ich zu den Ähren und Trauben des Kranzes die Rosen und Oliven hinzufügte und die Köpfe, Vögel und die beiden Thierstücke in den entsprechenden Feldern wiederholte.

55. Bogen des Arkosols in der Katakombe des Thrason. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 164, 2. Unedirt.

Infolge der Feuchtigkeit ist der obere Theil des Bildes ganz geschwärzt. Der Gute Hirt, eine gedrungene, mit der gegürteten Ärmeltunika und Kniegamaschen bekleidete Gestalt, hält, wie es scheint, mit beiden Händen die Beine des Schafes. Er steht zwischen vier Schafen, von denen drei stehen, eines ruht. Von den Bäumen ist nur der auf der rechten Seite sichtbar. Auf dem Fresko der Lunette sind neben den Büsten zweier Oranten zwei Milcheimer gemalt.

56. Wand einer Kammer in der Katakombe des hl. Sebastian. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 158, 1.[1]

Das Fresko wurde im Jahre 1880 entdeckt und kurz darauf in einer nicht ganz zuverlässigen Kopie veröffentlicht, die man auch in den geläufigen Handbüchern findet. Die Ungenauigkeit dieser Kopie fällt um so mehr auf, als die Figur des Guten Hirten noch heute ziemlich gut erhalten ist. Wegen der auf der rechten Seite gemalten Ornamentfigur erlangte diese Darstellung eine Berühmtheit, welche sie in Wirklichkeit gar nicht verdient; wir haben darüber schon oben[2] das Nothwendige bemerkt. Der Gute Hirt ist wie 21 gekleidet und hält mit beiden Händen die Beine des Schafes. Wegen Mangel an Raum konnte der Künstler nicht die zwei Schafe zu den Füssen des Guten Hirten malen, sondern musste sich mit einem begnügen, das er über der Einfassung der Thüre angebracht hat.

57. Lunette des Arkosols der Kammer X in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 102, 2.[3]

Durch ein nachträgliches Grab wurde die untere Hälfte des Bildes zerstört; das Erhaltene weist auf 53 hin. Die grössere Zahl der Bäume macht es wahrscheinlich, dass hier mehrere Schafe, wenigstens vier, neben einander gemalt waren. Avanzini gab auf seiner Kopie dem Guten Hirten, aus Versehen, statt der gegürteten eine lose, eng anliegende Tunika, welche die Körperform durchscheinen lässt.

58. Lunette des Arkosols neben der Kammer X in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

[1] Marucchi, *Di un ipogeo recentemente scoperto nel cimitero di San Sebastiano*, in *Gli studi in Italia*, 1879, Taf. II.

[2] Vgl. S. 159.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 369; Aringhi, *R. S.*, II, S. 95; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 116; Garrucci, *Storia*, II, 50, 1.

Die Darstellung des Guten Hirten nahm, wie diejenige der benachbarten Kammer X, die Lunette ein und dürfte ihr wohl auch in der Form mehr oder minder entsprochen haben. Sie wurde durch zwei spätere loculi so beschädigt, dass nur etwas von den Kronen der Bäume übrig geblieben ist, welche auf den veröffentlichten Kopien keine Beachtung gefunden haben.[1]

59. Bogenmitte des rechten Arkosols der Kammer I in dem coemeterium maius. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 169, 2.[2]

Die gedruckten Kopien dieses noch heute nicht übel erhaltenen Bildes weisen mehrere Irrthümer auf: der wie immer bartlose Gute Hirt trägt auf ihnen einen kurzen Vollbart und ist, anstatt mit der Exomis, mit der Ärmeltunika bekleidet; die Schafe sodann haben auf dem Original lange, nicht kurzgeschnittene Schwänze. Dass auch der Stilcharakter gar nicht gewahrt wurde, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Die beiden Bäume versehen hier auch den Dienst der Trennungsborten für die Darstellungen, welche links und rechts von der Gruppe gemalt sind.

60. Decke der Kammer II in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 171.[3]

Die Tunika des Guten Hirten ist am unteren Saume mit einem ausgezackten Besatz verbrämt. Von dem linken Arm hängt, an einem schmalen Riemen, die Syrinx herab. Die Stelle der beiden Schafe nehmen hier zwei Milcheimer ein, deren symbolische Bedeutung wir oben (S. 444 f.) erklärt haben. Die Abbildung desjenigen zur Linken, an dem das Pedum angelehnt ist, ging in die geläufigen Handbücher der christlichen Alterthumskunde über, wurde aber nicht richtig gedeutet.

61. Bogenmitte des Arkosols des cubiculum III in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 169, 1.[4]

Der Gute Hirt steht zwischen zwei ruhenden, stark verzeichneten Widdern, von denen nur der Vordertheil sichtbar ist. Seine Tunika hat kurze, breite Ärmel und ist mit dem einfachen Klavus verziert. Auf den Kopien sind die Fehler des Originals verbessert.

62. Grab des Guten Hirten bei der Krypta der sechs Heiligen in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts.

Von diesem verblassten und zur Hälfte mit dem Stuck zerstörten Bilde habe ich in meiner Schrift über die *Alten Kopien* (Taf. XXIV, 1) eine genaue Zeichnung veröffentlicht, auf die ich verweise. Der Gute Hirt stand zwischen sechs Schafen und zwischen zwei Bäumen, auf denen Vögel sitzen; in seiner Haltung glich er 49.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 395; Aringhi, *R. S.*, II, S. 123; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 129; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 451; Aringhi, *R. S.*, II, S. 189; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 143; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 62, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 455; Aringhi, *R. S.*, II, S. 193; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 145; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 63; Perret, *Catacombes*, II, Taff. XXII und XXV (in Farben, welche denen des Originals wenig entsprechen).

[4] Bosio, *R. S.*, S. 461; Aringhi, *R. S.*, II, S. 199; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 148; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 64, 2; Perret, *Catacombes*, II, Taff. XXXIX und XL (in Farben, die willkürlich gewählt sind).

63. Decke der Krypta der Schiffer in der Katakombe des Ponzian. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts.[1]

Wie 60; es fehlen nur die Schafe, und die Tunika des Guten Hirten hat lange Ärmel. Die Bäume sind zur Noth mit einigen Pinselstrichen angedeutet.

64. Lunette des Arkosols der Seepferde in der Katakombe des Prätextat. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 135, 1. Unedirt.

Das Bild wurde durch ein nachträgliches Grab in der unteren Hälfte zerstört. Wie auf mehreren anderen Fresken ist die Gruppe auch hier von einer üppigen Vegetation umgeben. Der Gute Hirt trägt über der mit dem Klavus verzierten Tunika den Schulterkragen; in der Haltung gleicht er 12.

65. Decke des cubiculum IV im coemeterium maius. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts.[2]

Der Gute Hirt hält mit beiden Händen, und nicht, wie auf den veröffentlichten Kopien, bloss mit der Rechten die Beine des Schafes. Die zwei Bäume, welche Avanzini ausliess, hat Garrucci zu schwach angedeutet.

66. Lunette des Arkosols der Silvestra in der Katakombe unter der Vigna Massimo. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 183, 1.[3]

Der Gute Hirt in ausschreitender Stellung, hält in der Linken die Beine des Widders und stützt sich mit der Rechten auf den Stab. Seine Tunika ist am Halsausschnitt und am unteren Saume mit einem Besatz verziert. Im Hintergrunde stehen zwei Bäume; die Heerde fehlt. In technischer Hinsicht verdient hervorgehoben zu werden, dass der Künstler zuerst den Widder und dann den Kopf des Guten Hirten gemalt hat; infolgedessen scheint der Rücken des Widders durch das Gesicht hindurch.

67. Arkosol der pecorelle in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 117, 2[4]

Die Heerde besteht aus sechs Schafen, welche verschiedene, symmetrisch sich entsprechende Stellungen einnehmen: die zwei mittleren schauen den Guten Hirten an, die beiden folgenden grasen und die beiden äussersten wenden ihren Kopf zurück. Der Gute Hirt hält in der Rechten die Beine des Schafes und in der Linken einen dünnen Stock, der in einen Knopf endigt. Er ist mit Kniegamaschen, einer mit Besatz und zwei runden Segmenten verzierten Tunika und dem Schulterkragen bekleidet.

68. Arkosol der kleinen Oranten in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taff. 190 und 191, 2.[5]

Der Gute Hirt, eine hohe, schöne Gestalt mit reichem, auf den Rücken herabfallendem Haar, hält in beiden Händen die Beine des Schafes. Seine Gewandung ist die gleiche wie in 67; es fehlt nur der Schulterkragen. Die Malerei hat für die

[1] Bosio, *R. S.*, S. 139; Aringhi, *R. S.*, I, S. 389; Bottari, *R. S.*, I, Taf. 48; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 88, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 467; Aringhi, *R. S.*, II, S. 205; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 151; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 65.

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 2.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 265; Aringhi, *R. S.*, I, S. 573; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 76; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 33, 1.

[5] Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, Fig. 23.

Symbolik insofern einen hohen Werth, als hinter den zwei Schafen zwei Oranten, rechts ein Mann und links eine verhüllte Frau, stehen. Diese Zusammenstellung zeigt deutlich, dass nach der Intention des Malers die durch die beiden Schafe dargestellte Heerde, zu welcher der Pastor Bonus das Schaf gebracht hat, die Schaar der Auserwählten versinnbildet. Im Hintergrunde sieht man zwei schroff abfallende Berge, die mit allerlei Pflanzen bewachsen sind.

69. Arkosol gegenüber den zwei kleinen Oranten in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 181. Unedirt.

Hier sind die Oranten ausgelassen; sonst gleicht die Darstellung der eben besprochenen und stammt augenscheinlich aus der nämlichen Künstlerfamilie, aber nicht von derselben Hand.

70. Linke Absis der Bäckergruft in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts.[1]

Der Gute Hirt, weit über Lebensgrösse gehalten, gleicht vollständig 67 und ist von demselben Maler ausgeführt; er steht zwischen zwei Schafen und vier Putten, welche mit Arbeiten der vier Jahreszeiten beschäftigt sind.

71. Lunette des Arkosols gegenüber dem Viktualienhändler in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts. Taf. 199. Unedirt.

Das Bild ist eine kombinirte Kopie von 68 und 70; es fehlen jedoch die Trennungsborten der einzelnen Scenen, auch sind die Oranten viel grösser.

72. Bogenmitte des Arkosols des togatus in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Mitte des 4. Jhts.[2]

Auf der Kopie, welche Bosio von den Malereien dieses Arkosols veröffentlicht hat, fehlt die Gruppe des Bonus Pastor. Garrucci füllte die Lücke aus. Seine Zeichnung entspricht aber nicht ganz dem Original; denn der Gute Hirt hält nicht mit beiden Händen, sondern nur mit der Linken die Beine des Schafes und hat in der Rechten die Syrinx.

73-74. Zwei Gräber des Opfers Abrahams in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 249, 1. Unedirt.

Über den beiden Grabhöhlen befinden sich, zwischen Bäumen und der grasenden Heerde, zwei Gute Hirten, von denen der erste nach links, der zweite nach rechts ausschreitet. Von jenem, der weniger verblasst ist, geben wir auf der citirten Tafel die Kopie; der andere gleicht ihm in der Gewandung vollständig, so dass wir von einer Kopie desselben Abstand genommen haben.

75. Decke der Kammer der Böttchergruft in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 203.[3]

Das Fresko war zur Zeit Bosio's sehr gut erhalten; infolgedessen sind auch die

[1] Bosio, *R. S.*, S. 223; Aringhi, *R. S.*, I, S. 531; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 55; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 21, 1.

[2] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 32, 2.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 555; Aringhi, *R. S.*, II, S. 315; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 183; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 78, 2.

veröffentlichten Kopien weniger ungenau als sonst. Es bietet den gewöhnlicheren Typus: der Gute Hirt, mit Kniegamaschen und der gegürteten Tunika bekleidet und mit der Hirtentasche ausgerüstet, hält mit beiden Händen die Beine des Schafes. Zu seinen Füssen stehen zwei ihm zugewendete Schafe und im Hintergrunde sind zwei Bäume, auf denen Vögel sitzen. Die vier den Guten Hirten umgebenden verschleierten Oranten sind so unverhältnissmässig klein gerathen, dass man auf den ersten Blick geneigt ist, sie für Büsten zu halten, während sie in Wirklichkeit ganze Figuren darstellen.

76. Decke der Krypta unter der Basilika des hl. Silvester in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Taf. 35, 1.[1]

Hier hat der Künstler die einzelnen Bestandtheile des Bildes in einer ähnlichen Weise, wie es in 11 geschehen ist, zusammengestellt, indem er links den Baum, rechts den Guten Hirten und in der Mitte die durch ein Schaf angedeutete Heerde malte. Aus diesem Grunde wurden die beiden zeitlich weit aus einander liegenden Deckengemälde von mir auf einer Tafel vereinigt. Der Gute Hirt trägt einen Widder; im übrigen gleicht er dem vorhergehenden. Der mit rothen Früchten behangene Baum erinnert an diejenigen zweier anderer Fresken (6 und 37), welche sich ebenfalls in der Priscillakatakombe befinden.

77. Lunette der Nische der cripta delle pecorelle in San Callisto. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 236.[2]

Wir kommen nun zu einer Darstellung, welche die Richtigkeit der erörterten Symbolik zur Evidenz erhebt. Schon Bosio hatte das Bild entdeckt,[3] aber erst de Rossi veröffentlichte von ihm eine brauchbare Kopie; seitdem ist es unter dem Namen der «pecorelle» bekannt. Ein späterer Lokulus hat es ganz verunstaltet; was sich erhalten hat, ist ausserordentlich farbenfrisch. Wir sehen in der Mitte den mit dem Schaf beladenen Bonus Pastor, welcher von seiner Heerde umgeben ist. Letztere besteht aus sechs Schafen, unter denen sich ein Widder befindet. Wie auf zwei andern Fresken (31 und 67) nehmen die Schafe verschiedene Stellungen ein: eines grast, vier stehen ruhig da und eines schaut zu dem Guten Hirten empor. Zwei mit Tunika und Pallium bekleidete Männer, die eigentlich im Hintergrunde gemalt sein müssten, unterbrechen die Reihe der Schafe; sie fangen in ihre Hände hastig Wasser auf, das von Bergen herunterfliesst, um davon zu trinken. Wie wir weiter unten ausführen werden, stellen sie zwei Selige dar, die sich an den «Quellen des lebendigen Wassers» erfrischen. Da sie der Heerde einverleibt sind, so folgt daraus, dass wir auch in dieser die Seligen zu erkennen haben. Der Gute Hirt trägt also das auf seine Schultern geladene Schaf, das Symbol des Verstorbenen, zu der Schaar der Seligen.[4]

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1890, Taf. XI (nach meiner Zeichnung).

[2] De Rossi, *R. S.*, II, tav. d'aggiunta A, S. 349 ff.; III, Taf. IX, S. 71 ff.; Wilpert, *Sakramentskapellen*, S. 42.

[3] *R. S.*, S. 281.

[4] Über die verfehlte Deutung, welche de Rossi und mit ihm viele andere Archäologen von diesem Bilde aufgestellt haben, vgl. meine *Sakramentskapellen*, S. 41 ff.

78. Lunette des ersten Arkosols der Magier mit dem Stern in dem coemeterium maius. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 222, 3.[1]

Der Gute Hirt gleicht in der Haltung 18-20; seine Tunika ist am unteren Saume mit einem reichen Besatz verziert. In der Darstellung der zwei ruhenden Schafe kam der Maler mit den Beinen des Guten Hirten in Konflikt: er malte das rechte Bein vor und das linke hinter das Schaf. Garrucci's Kopie ist in diesem Detail unzuverlässig. In dem Felde zur Linken vollstreckt Christus das Wunder der Auferweckung des Lazarus; rechts steht eine verschleierte Orans.

79. Lunette des zweiten Arkosols der Magier mit dem Stern in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Unedirt.

Die Gruppe ist sehr verblichen und in der unteren Hälfte durch einen späteren loculus zerstört. Der Gute Hirt scheint eine Wiederholung des vorhergehenden zu sein; er stand, wie in 68 und 71 zwischen zwei Schafen und zwei Oranten, einem Manne und einer Frau.

80. Bogenmitte des Arkosols der Zosime in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 223.[2]

Der Gute Hirt wie 61. Die zwei ruhenden Schafe sind hier noch mehr verzeichnet; daher auch der sonderbare Irrthum der veröffentlichten Kopien, auf denen sie, wie zwei abgerichtete Hunde, auf den Hinterbeinen stehen.[3]

81. Bogenmitte des Arkosols 29 in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[4]

Hier ist der Gute Hirt allein, ohne die Heerde, abgebildet; er gleicht in der Haltung 18-20. Toccafondo, von dem die veröffentlichte Kopie angefertigt wurde, fügte eigenmächtig die beiden Schafe hinzu und gab der geschürzten Tunika eine doppelte Gürtung.

82. Decke des cubiculum XIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 233.[5]

Der Gute Hirt, gekleidet wie 50, steht zwischen zwei von ihm abgewendeten Schafen und zwischen zwei Bäumen. In den ihn umgebenden Feldern sind vier Jonasscenen und dazwischen vier Oranten, zwei Männer und zwei verschleierte Frauen, abgebildet.

83. Bogen des Arkosols der Heilung des Besessenen in der Katakombe des hl. Hermes. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[6]

Auf der nicht ganz getreuen Kopie Avanzini's berührt der Gute Hirt das Schaf,

[1] Garrucci, *Storia,* II, Taf. 67, 2.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 473; Aringhi, *R. S.*, II, S. 211; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 154; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 66, 2.

[3] Ein ähnlicher Irrthum auch in n. 35.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 267; Aringhi, *R. S.*, I, S. 575; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 77; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 33, 3.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 383; Aringhi, *R. S.*, II, S. 109; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 122; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 54, 1.

[6] Bosio, *R. S.*, S. 567; Aringhi, *R. S.*, II, S. 331; Bottari, *R. S.*. III, Taf. 187; Garrucci, *Storia,* II, Taf. 88, 2.

welches rechts von ihm steht; auf dem Original hat er dagegen in der Rechten die Flöte, gleicht also in der Haltung 59; er ist mit der einfachen Tunika und den Kniegamaschen bekleidet.

84. Bogen des Arkosols der Orante in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts.[1]

Die Gruppe ist fast vollständig verblasst; man sieht nur noch einige Spuren von den beiden Schafen, die den Guten Hirten umgeben haben und die von Avanzini in Stiere verwandelt wurden. Obgleich schon Garrucci diesen Irrthum verbessert hat, fanden die Stiere noch bis in die jüngste Zeit in der Symbolik einiger Archäologen Verwendung.

Zur Vervollständigung der Serie sind noch die folgenden neun Bilder des Guten Hirten hinzuzufügen, von denen acht verschollen oder zerstört sind und eines in der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt wird.

85. Decke der Kammer eines Hypogäums unweit der Scipionengräber. 4. Jht. Verschollen.[2]

Wie 66; nur ist die mit dem Klavus verzierte Tunika etwas länger, und hat der Stab einen gekrümmten Griff (pedum).

86. Bogenmitte eines Arkosols der Region der hll. Gaius und Eusebius in San Callisto; 4. Jht. Verschollen.[3]

Wie 75; es fehlen aber die Schafe. Der Platz, den der Kopist Toccafondo den Bäumen angewiesen hat, ist sicher willkürlich abgeändert; sie standen auf dem Original, wie immer, unmittelbar neben dem Guten Hirten.

87. Bogenmitte eines Arkosols derselben Region; 4. Jht. Verschollen.[4]

Der Gute Hirt gleicht in der Haltung 12; die Schafe sind von ihm abgewendet und schauen auf ihn zurück.

88. Decke einer Kammer des zerstörten Hypogäums an der Via Latina; 4. Jht.[5]

An der Kopie dieser Malerei scheint Avanzini mehrere Veränderungen vorgenommen zu haben. Zunächst ist die Tunika des Guten Hirten als gegürtete viel zu lang; auf dem Original war sie also entweder lose, wie auf Taf. 147, oder, was wahrscheinlicher ist, gegürtet und kürzer. Die herabgelassene Rechte deutet darauf hin, dass sie die Syrinx oder einen Stab hielt. Man kann sich gegen diese Annahme nicht auf 30 berufen; denn dort richtet sich der Gestus der Rechten an die Heerde, welche hier fehlt. Auf den Bäumen im Hintergrunde sitzen zwei Vögel.

Aus den Darstellungen des Guten Hirten, welche in dem zerstörten coemeterium Jordanorum gemalt waren, wählte der erste Zeichner Ciacconio's drei heraus und

[1] Bosio, *R. S.*, S. 569; Aringhi, *R. S.*, II, S. 333; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 188; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 88, 3.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1886, Taf. II.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 277; Aringhi, *R. S.*, I, S. 585; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 81; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 35, 1.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 279; Aringhi, *R. S.*, I, S. 587; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 82; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 35, 2.

[5] Bosio, *R. S.*, S. 307; Aringhi, *R. S.*, II, S. 25; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 91; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 40, 1.

kopirte sie derart, dass wir die Originale ziemlich genau wiedererkennen können. Wir legen unserer Beschreibung diese Kopien, und nicht diejenigen Bosio's, zu Grunde, weil die letzteren von dem Kupferstecher Fulcarus auf einen Typus gebracht wurden.

89. Aus dem «sacellum primum»; 4. Jht.[1]

Wie 14. Dass auf der Kopie die Bäume ausgelassen sind, wird wohl nur der Unachtsamkeit oder Willkür des Zeichners zuzuschreiben sein.

90. Lunette eines Arkosols des «sacellum secundum»; 4. Jht.[2]

Der Gute Hirt, wie 23, 1, steht zwischen zwei abgewendeten Schafen und zwischen zwei Bäumen.

91. Lunette eines Arkosols des «sacellum quintum»; 4. Jht.[3]

Wie 75, so viel sich aus der augenscheinlich ganz ungenauen Zeichnung entnehmen lässt.

92. Ein von der Wand abgelöstes Bild des Guten Hirten befindet sich jetzt in dem christlichen Museum des Vatikans. Er ist vollständig übermalt, daher für uns werthlos.

93. Bosio fand in der Nähe der Nunziatellakirche auf der Via Ardeatina ein Hypogäum und in diesem die «Reste einer Kammer mit dem Bilde des Guten Hirten mit dem Schaf auf den Schultern.»[4]

§ 116. Die Oranten.

Es sind uns im Laufe der Untersuchungen überaus häufig selbständige Figuren von Betenden beiderlei Geschlechtes begegnet, für die in unserer Wissenschaft der Ausdruck Oranten aufgekommen ist.[5] Über die Bedeutung derselben herrschten bei den Archäologen sehr weit auseinandergehende Ansichten, welche hier füglich als bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Diesen gegenüber konnte ich in meinem *Cyklus* auf Grund eines eingehenden Studiums der Grabinschriften feststellen, dass die Oranten «Bilder der in Seligkeit gedachten Seelen der

[1] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. I, 2 (Bosio, *R. S.*, S. 519; Aringhi, *R. S.*, II, S. 273; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 166; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 3).

[2] Wilpert, a. a. O., Taf. II, 1 (Bosio, *R. S.*, S. 517; Aringhi, *R. S.*, II, S. 271; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 165; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 70, 1).

[3] Wilpert, a. a. O., Taf. III, 2 (Bosio, *R. S.*, S. 527; Aringhi, *R. S.*, II, S. 281; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 170; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 72, 1).

[4] *R. S.*, S. 283.

[5] Wir haben schon oben (S. 117, Anm. 4) bemerkt, dass der Ausdruck Adoranten, welcher in der letzten Zeit mituntur für Oranten gebraucht wird, auf der Verwirrung zweier elementarer Begriffe beruht. Wie es scheint, ist derselbe auf das Gebiet der christlichen Alterthumskunde von «klassischen» Archäologen, denen man derartige Verstösse zu gute halten muss, herübergenommen worden; in dem Munde eines «christlichen» Archäologen ist er dagegen unentschuldbar und unbegreiflich; es müsste denn sein, dass man ihn gedankenlos nachspricht oder den Zweck verfolgt, die Figuren der Oranten durch Trübung oder Zerstörung ihres Inhaltes zu entwerthen.

Verstorbenen sind, welche für die Hinterbliebenen beten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen möchten».[1] Diese Definition findet auf alle selbständigen Oranten Anwendung; wir brauchen nirgends eine Ausnahme zu machen. Liegt darin ein Moment, welches sehr zu ihren Gunsten spricht, so lässt sich eben deshalb, weil sie ein Ausfluss der in den Grabinschriften niedergelegten Anschauungen ist, kein ernster Einwand gegen sie erheben; denn die Inschriften vermitteln das, was sie uns über den Verstorbenen berichten, in der direktesten Weise: sie sind gleichsam das Sprachrohr, durch welches ihre Verfasser, die in vielen Fällen mit den Urhebern der Gemälde identisch sind, unmittelbar zu uns reden. Die Malereien bestätigen denn auch im vollsten Masse die Richtigkeit der Definition. Zunächst existiren Oranten, welche durch beigesetzte Dipintoinschriften als Verstorbene gekennzeichnet sind, wie GRATA,[2] ΗΛΙΟΒΟΡΑ u. s. f.; andere haben einen Zusatz, der den Begriff der Orans näher erklärt, z. B. DIONYSAS IN PACE, «Dionysas im Frieden», oder VIC(*toria?*)... PETE(*pro...*), «Victoria bete für...»;[3] andere wieder sind zwischen Schafen, dem Symbol der Auserwählten, also gleichfalls im Besitz der ewigen Seligkeit, dargestellt. Selige haben aber nicht nothwendig, für sich zu beten; da ferner der Gestus des Adorirens von dem des Gebetes verschieden ist, so darf man auch nicht annehmen, dass die Oranten Gott anbeten; ebenso wenig ist endlich an das Dankgebet zu denken; denn auf keiner Grabinschrift findet sich eine Andeutung, welche die Idee des Dankgebetes nahe legen würde. Somit gelangen wir per exclusionem zu der Schlussfolgerung, dass die Orantenstellung nach der Absicht der Künstler das fürbittende Gebet zum Ausdruck bringt: die Verstorbenen beten in der Seligkeit für die auf Erden zurückgelassenen Angehörigen. Dieses steht wiederum im besten Einklang mit den Inschriften, in denen es stets die Hinterbliebenen sind, die sich den Verstorbenen in das Gebet empfehlen.

Die soeben citirten Beispiele von Oranten, welche mit Dipintoinschriften versehen sind, gehören allerdings nicht der älteren und ältesten Zeit an. De Rossi, welcher nach dem Erscheinen meines *Cyklus* noch einmal auf die Bedeutung der Oranten zu sprechen kam, nimmt aber an, dass es gerade die «ältesten Oranten» seien, die wir als «Symbol der Kirche», nicht der Verstorben, zu erklären hätten. Eine solche Auslegung soll vornehmlich jenen Oranten zukommen, welche «in einer innigen Beziehung zum Guten Hirten stehen und unter Bedingungen auftreten, die eine allgemeinere und idealere Erklärung, als die von bestimmten Persönlickeiten,

[1] Wilpert, *Cyklus*, S. 43.

[2] Als d'Agincourt (*Storia*, VI, Taf. XI, 6) das von uns auf Taf. 62, 1 abgebildete Fresko der Grata kopirte, war noch ein grosses Stück der marmornen Verschlussplatte mit dem Anfang der Inschrift an ihrem ursprünglichen Platz befestigt; die in drei Zeilen abgefasste Inschrift lautete: DOMINE CO*niugi*... SVAE GRATE... | ROGATIANVS...

[3] Die Zahl der mit Namen versehenen Figuren von Verstorbenen ist verhältnissmässig eine sehr kleine. Dieses begreift sich bei Monumenten, die seit dem 3. Jahrhundert vorwiegend auf Vorrath, nicht Bestellung, angelegt wurden. Hieraus erklärt sich auch die Thatsache, dass bei den meisten Deckengemälden die Zahl der Oranten lediglich von der Symmetrie diktirt wurde.

fordern»;[1] wenn sie, kurz gesagt, auf einer Decke und nicht an dem Grabe selbst gemalt sind. Letztere Einschränkung müssen wir trotz der Autorität dessen, der sie vorgetragen hat, schon deshalb zurückweisen, weil die Künstler der drei ersten Jahrhunderte sonst gar keine Gelegenheit gehabt hätten, Verstorbene als Oranten vorzuführen, da in jener langen Zeit, von den beiden Hypogäen der Flavier und Acilier abgesehen, nicht einfache loculi und Gallerien, sondern fast nur Kammern ausgemalt wurden.[2] Die Einschränkung führt dazu noch ad absurdum; wäre sie nämlich richtig, so würde aus ihr folgen, dass auf einer Decke Bilder von Verstorbenen in der Haltung des Gebetes nicht angebracht werden durften. Wie ferne aber den Künstlern derartige Skrupeln waren, beweist für das 2. Jahrhundert die Deckenmalerei in der cappella greca, wo, nebenbeibemerkt, zum ersten Male Oranten dargestellt wurden: und doch können diese nur Verstorbene verbildlichen, weil die erhaltene Figur eine männliche ist; – beweisen ferner für das 3. Jahrhundert alle jene Deckengemälde, auf denen männliche und weibliche Oranten zusammen erscheinen. Was sodann die Verbindung der Orans mit dem Guten Hirten betrifft, so kann sie nicht enger sein, als diejenige an dem Grabe mit der Prophezie des Jsaias: da stehen drei Oranten unmittelbar unter dem Guten Hirten, und doch ist auch hier der Gedanke an die «mater ecclesia» ausgeschlossen; denn wir sehen einen Mann mit Frau und Kind, also wieder die Verstorbenen. Wir fügen noch hinzu, dass dieses Fresko das zweit älteste ist, welches Oranten aufweist. Somit reduciren sich die «specielleren Fälle», in denen die Oranten als «Symbol der Kirche» zu deuten wären, auf ein einziges Beispiel: auf die zwei mit dem Guten Hirten abwechselnden weiblichen Oranten in der Lucinagruft. Alle übrigen Beispiele stammen nämlich aus dem 3. und 4. Jahrhundert. Aus dieser Zeit ist uns aber eine grosse Zahl von Deckengemälden erhalten, auf denen der Gute Hirt in engster Beziehung zu männlichen und weiblichen Oranten, also zu Verstorbenen erscheint. Es liegt demnach kein Grund vor, für die Erklärung der zwei Oranten in der Lucinagruft eine Ausnahme zu machen, für die sich weder aus den figurirten noch aus den schriftlichen Denkmälern ein Beleg anführen lässt.[3] Ich schliesse auch die schriftlichen Denkmäler nicht aus; denn die Texte, auf welche de Rossi anspielt, sprechen nur von der Personifikation der Kirche, von der «mater ecclesia» und «virgo et mater»; etwas anderes ist aber die Darstellung einer Personifikation unter dem Bilde einer Frau schlechthin, etwas anderes ist die Darstellung einer betenden Frau. Und wenn schliesslich de Rossi zu Gunsten seiner Ansicht auf eine Inschrift verweist, welche

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1891, S. 63.

[2] Eine Ausnahme liegt in dem mit dem Bilde der Madonna mit dem Stern (Taff. 21 f.) geschmückten loculus vor.

[3] Auf die seit de Rossi so häufig herangezogene Darstellung der «mater ecclesia» in der barberinischen Exultetrolle wird sich nach meiner Publikation dieser Miniatur (*Röm. Quartalschr.*, 1899, Taff. I-II, S. 23 f.) niemand mehr berufen können, da dieselbe zwar die Personifikation der Kirche zeigt, aber nicht als «Orans», sondern unter dem Bilde einer Frau, welche in dem Mittelschiff einer Basilika steht und mit beiden Händen den Gewölbebogen stützt!

von der freudigen Aufnahme des Verstorbenen durch die « mater ecclesia » in die Seligkeit spricht, so ist auch diese Berufung verfehlt, da der Gestus der Orans der des Gebetes und nicht der Aufnahme ist. Wir dürfen und müssen also die von uns aufgestellte Definition der Oranten auch auf diejenigen der Lucinagruft ausdehnen.

Die christologischen Darstellungen abgerechnet, übertreffen die Oranten an Zahl alle übrigen; während Jonas, wenn wir jede einzelne Scene des üblichen Cyklus, also Auswerfung, Ausspeiung u. s. w. berechnen, an den noch heute zugänglichen Grabstätten 129 mal abgebildet wurde, finden sich nicht weniger als 153 Oranten. Der Grund dieser grossen Anzahl leuchtet von selbst ein: da der Verstorbene in der coemeterialen Symbolik « der Mittelpunkt ist, um den sich alles wendet », so muss seine Gestalt uns an den Gräbern auch überall entgegentreten; und da man sich ihn in der Seligkeit dachte, so führte man ihn so häufig als Oranten vor.

Die Maler stellten die Oranten zumeist in ganzer Figur, seltener, und vornehmlich im 4. Jahrhundert, in Brustbildformat dar. Einmal, auf einem von mir veröffentlichten Fresko der Domitillakatakombe, erscheint die Betende in dem mittleren Felde eines Triptychons;[1] die beiden Seitenflügel, welche zum Schutze des Bildes dienen sollen, sind geöffnet. Solche Triptychen müssen immer sehr beliebt gewesen sein; wir sehen sie häufig in Pompeji, und selbst auf den wenigen Malereien der heidnischen Roma haben sie ihre Vertreter. In den Katakomben ist nur dieses eine Beispiel bekannt. Bosio besass von dem Bilde eine kolorirte Zeichnung Toccafondo's, auf welcher das Original zwar sehr verändert, aber doch in dem Brustbildformat wiedergegeben ist;[2] auf der Kopie seiner *Roma Sotterranea* (S. 273; vgl. Fig. 39) erscheint die Orans dagegen in ganzer Gestalt und steht in einem; « Tabernakel » weshalb sie in der erklärenden Unterschrift als die heilige Jungfrau figurirt: « ... Donna orante, che crediamo sia della Santissima Vergine, essendo posta come dentro un tabernacolo ».

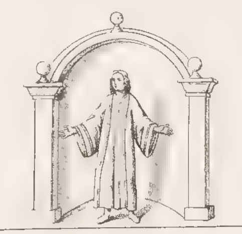


Fig. 39

Bis tief in das 4. Jahrhundert liebte man es, wie wir gesehen haben, die Oranten mit dem Guten Hirten in Verbindung zu setzen, indem man sie bald in grösserer bald in geringerer Nähe zu der Heerde der Auserwählten brachte, zu denen der Verstorbene getragen wird. Auf Deckengemälden nimmt der Gute Hirt gewöhnlich die Mitte ein und sind die Oranten — entweder zwei Männer und zwei Frauen oder nur Frauen — in vier Feldern um ihn vertheilt. Ausnahmen bieten die Tafeln 114 und 171, auf denen nur eine Orans auftritt. Auf mehreren Gemälden, die zumeist

[1] *Alte Kopien*, Taf. XXIV, 1, S. 50 ff. Hier habe ich das Triptychon irrthümlich für ein « offenes Fenster » gehalten.

[2] *Alte Kopien*, Taf. XXIII, 2.

dem 4. Jahrhundert angehören, sind die Oranten direkt der Heerde der Auserwählten einverleibt: sie stehen neben oder hinter den Schafen.[1]

Fast immer sind uns die Oranten auf den Darstellungen des Gerichtes begegnet; hier bedeuten sie die nach einem günstigen Urtheilsspruch unter die Auserwählten aufgenommene Seele des Verstorbenen. Der Sinn kommt also auf das Gleiche hinaus wie bei den mit dem Guten Hirten zusammengestellten Oranten.

Die Orans zwischen zwei Schafen lässt sich isolirt und als selbständige Gruppe mit grosser Wahrscheinlichkeit auf der Hinterwand in der Sakramentskapelle A 4 nachweisen, welche zu Ende des 2. Jahrhunderts angelegt wurde.[2] Die untere Hälfte des Freskos ist durch einen loculus zerstört; man sieht links den Oberkörper einer Unverschleierten von der Brust aufwärts, rechts den eines mit Tunika und Pallium bekleideten Mannes und neben ihm, in halber Höhe, einen runden Farbenrest, der nicht leicht etwas anderes als der Kopf eines Schafes gewesen sein kann. Diese Gruppe ist bis jetzt die einzige in der Malerei.[3] Sie findet sich dagegen öfters auf den alten Grabsteinen; namentlich in Aquileja war sie ein beliebtes Symbol.[4] Die in den römischen Katakomben ausgegrabenen Beispiele sind fast alle bekannt und gehören zumeist der späteren Zeit an; das älteste kam in San Callisto zum Vorschein und stammt vielleicht noch aus dem 2. Jahrhundert. Das nach Art eines «relief en creux» ausgearbeitete Graffito zeigt eine in Stola und Schleier gekleidete Orans, welche die Augen niedergeschlagen hat; sie verbirgt zum Theil die sie umgebenden Schafe, die zu ihr emporschauen. De Rossi, welcher den Stein zuerst veröffentlicht hat, sprach sich über die Symbolik der Gruppe nicht aus; «einige Schwierigkeiten», schreibt er, «bestimmen mich, die Erklärung eines so seltenen Bildes, das nur mit wenigen verglichen werden kann, für eine spätere Zeit aufzuschieben».[5] Uns hat sich ihre Bedeutung aus der systematischen Zusammenstellung der gleichartigen Monumente von selbst erschlossen. In der Epigraphik entspricht der Gruppe die verhältnissmässig sehr seltene Formel der Bitte um Aufnahme des Verstorbenen unter die Auserwählten: VT INTER ELECTV (*electos recipiatur*),[6] die sich häufiger in den liturgischen Gebeten findet;[7] in den letzteren lesen wir auch öfters die Bitte, Gott möge die Verstorbenen «mit den Lämmern zu seiner Rechten stellen»: «refer illos in numerum electorum tuorum: ... statue illos cum agnis ad dexteram tuam».[8]

[1] Taff. 102, 1; 190; 198; 222, 3. Über die Zusammen- oder Gegenüberstellung von Oranten mit ornamentalen Figuren siehe oben S. 159.

[2] Vgl. meine *Sakramentskapellen*, Fig. 14, S. 36.

[3] Auf dem Fresko, welches wir auf Taf. 153, 2 wiedergeben, stand der Verstorbene zwischen den Apostelfürsten und zwischen zwei Schafen; er war aber nicht als Orans abgebildet.

[4] Wilpert, *Die altchristlichen Inschriften Aquilejas*, in *Ephemeris Salonitana*, S. 41 ff.

[5] *R. S.*, II, Taff. XLIX-L, 14, S. 324. Nach den gelaufigen Handbüchern soll diese Orans «die Kirche oder die seligste Jungfrau» versinnbilden.

[6] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, I, S. 102, N. 80. Vgl. *C. I. L.*, V, 1, N, 1636; Wilpert, *Altchristl. Inschriften Aquilejas*, S. 38 f., wo die Ausdrücke «electus» und «eligere» vorkommen.

[7] Muratori, *Liturg. vetus*, I, S. 763; II, S. 216, 218, 951, 961; Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 516.

[8] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 516; vgl. II, S. 534: colloca eos inter agnos tuos: numera eos cum sanctis tuis; Muratori, *Liturg. vetus.*, II, S. 290, 356: transitum mereantur ad vitam et in ovium

Während die Gruppe der zwischen zwei Schafen stehenden Orans sich von den Gerichtsbildern losgelöst hat, zeigt ein Fresko der Domitillakatakombe[1] eine offenbare Verwandtschaft mit den Darstellungen des Guten Hirten; die symbolische Bedeutung desselben bleibt, wie bemerkt, die gleiche. Das Bild liess, der Dipintoinschrift zufolge, «Januarius an dem Grabe seiner Gattin malen». Es nimmt das lange, schmale Feld zwischen zwei Wandgräbern ein. Links steht die Gestalt der Verstorbenen: eine mit Schuhen, Dalmatik und Velum bekleidete Orans, die aus symmetrischen Rücksichten auch auf der andern Seite wiederholt war. Die zur Rechten gemalte suchte man von der Wand abzulösen und zerstörte sie bis auf den rechten Arm und die rechte Seite des Kopfes. Der Raum zwischen den Oranten ist durch eine rothe Inschrifttafel, in welcher zwei Palmen und die erwähnte Inschrift in Weiss gezeichnet sind, sowie durch zwei nach dem Epitaph zugewendete Schafe ausgefüllt, von denen das eine grast, das andere zu der Tafel emporschaut. S. d'Agincourt sah das Fresko noch in unversehrtem Zustande und nahm von den beiden Oranten eine Pause (Figg. 9 und 10); es scheint, dass er es war, welcher die partielle Zerstörung desselben verschuldet hat. Die Zeichnung, welche Avanzini von dem Bilde für die *Roma Sotterranea* anfertigte, ist ziemlich getreu;[2] sie kam jedoch nicht zur Veröffentlichung, sondern wurde durch eine Kopie ersetzt,[3] welche mit dem Original auch nicht die geringste Ähnlichkeit besitzt.[4] Die Malerei ist auf einschichtigem, an der Oberfläche sorgfältig geebnetem und festem Stuck ausgeführt. Obgleich sie sich nicht weit von dem grossen Luminar und dem Eingang der Katakombe befindet und dadurch stets der frischen Luft ausgesetzt war, haben sich die Farben dennoch vorzüglich erhalten. Infolge ihrer guten Ausführung und der einen künstlerischen Geschmack verrathenden Anordnung der ganzen Komposition ist sie, auch aus örtlichen Rücksichten, noch in das Ende des 3. Jahrhunderts zu datiren.

Wir haben oben (S. 444 f.) dargethan, dass der Milcheimer auf die Freuden der ewigen Seligkeit hinweist; er wurde deshalb in passender Weise mit Oranten zusammengestellt. Es existiren in der Malerei bis jetzt nur zwei Beispiele einer solchen Vereinigung; beide stammen aus der ersten Hältfte des 4. Jahrhunderts und sind noch nicht veröffentlicht. Das eine Fresko füllt die Lunette eines Arkosols in der Katakombe des Thrason und zeigt die Büsten zweier Oranten und zwei Milcheimer, von denen derjenige der linken Ecke vollständig erhalten, der andere bis auf den äussersten Rand zerstört ist.[5] In dem Bogen des Arkosols, also unmittelbar über den Oranten trägt der Gute Hirt das Schaf zu der Schar der Auserwählten.[6] Das zweite Fresko schmückt in der Domitillakatakombe das Grab einer Verstorbenen Namens CALENDINA. Hier befindet sich der Milcheimer zu den Füssen einer stark be-

tibi placitarum benedictione aeternum numerentur ad regnum.

[1] Taf. 116, 2.

[2] Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. XXV, 2.

[3] Siehe oben S. 177, Fig. 13.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 269; Aringhi, *R. S.*, I, S. 577; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 78; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 34, 1.

[5] Taf. 183, 2.

[6] Taf. 164, 2.

schädigten Orante, aber auf einem etwas höheren Niveau; er war, der Symmetrie halber, auch auf der andern Seite, wo der Stuck fehlt, gemalt. Weiter links steht ein Schaf, welches zu der Betenden gewendet ist; ein zweites Schaf müssen wir uns, aus den gleichen Rücksichten der Symmetrie, auch rechts von der Orante denken. Eine Eigenthümlichkeit macht die Gruppe besonders interessant: das Schaf tritt auf eine Schlange, deren Vordertheil einen Baum umschlingt. Dieses Detail, welches ganz aus dem Rahmen des Gewohnten herausfällt, erinnert an die Worte des Psalmisten (90, 13): «Auf Nattern und Basilisken wirst du wandeln, und zertreten Löwen und Drachen». Es bedarf keiner Begründung, dass die Schlange hier, wie auf den Bildern des Sündenfalles, von denen sie entlehnt ist, den Satan vorstellt; die gläubige Verstorbene hat ihn überwunden und ist in das ewige Leben zu Gott, zu Christus eingegangen. Darüber belehrt uns nicht bloss die Gruppe der Orans zwischen den Schafen und Milcheimern, sondern auch der an die Verstorbene gerichtete Zuruf, welcher über der Malerei angebracht ist: CALENDINA VIBES *in*...; «Kalendina, du wirst leben in...». Der Schluss der Akklamation war rechts von der Orante geschrieben, die über den Rahmen hinausragte; er wird: «in pace», «in Deo», «in Christo», «in Deo Christo», «in Domino Jesu» oder ähnlich gelautet haben. Auf die ewige Seligkeit bezieht sich schliesslich auch die Taube, welche im Schnabel und in den Krallen einen Ölzweig trägt.

Was in dem zerstörten Felde dem Baume mit der Schlange entsprochen hat, vermag ich nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Die Symmetrie würde einen zweiten Baum, das Milchgefäss eher den das Schaf tragenden Bonus Pastor fordern. Für die letztere Annahme liesse sich als Beleg das Bild eines Grabes anführen, auf welchem der Gute Hirt einen Baum als Gegenstück hat.[1] Als sicher darf sodann gelten, dass die Malerei auch auf der rechten Seite durch die Taube mit dem Ölzweig abgeschlossen war.

In der älteren Zeit entbehren die Oranten jeglicher lokalen Andeutung, welche den Ort ihres Aufenthaltes irgendwie näher kennzeichnen würde; erst seit der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts kommt es bisweilen vor, dass die Künstler sie, wie den Guten Hirten, von Bäumen oder Blumen, dem Symbol des Paradieses, umgeben.[2] In Santi Pietro e Marcellino stehen zwei Oranten, Mann und Frau, in einem Blumengarten, der von einem Rohrgitter eingezäunt ist; über ihren Köpfen sieht man Sterne und die Mondsichel zur Andeutung des Himmels.[3] Dieser Gedanke dürfte wohl auch den Sternen zu Grunde liegen, die im Bogen eines Arkosols der Liberiusregion gemalt sind.[4] Die vollständigste Darstellung des Paradieses bietet das bekannte Fresko der sog. cinque santi in San Callisto aus dem Ende des 3. Jahrhunderts.[5] Dasselbe ist in zwei ungleiche Felder getheilt; in dem oberen sieht man einen Garten mit Obstbäumen und Blumen und dazwischen die Figuren

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1892, Taf. III.
[2] Taff. 102, 1; 110 f; 117; 138.
[3] Taff. 185, 2; 218, 2.
[4] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. 35, 2.
[5] Taff. 110 f. Vgl. de Rossi, a. a. O. Taff. I-III; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 15, 2.

von drei weiblichen und zwei männlichen Oranten. Den über oder neben ihren Köpfen geschriebenen Namen ist die Formel «in pace» hinzugefügt: ein Zeichen, dass man sie sich im Besitze des ewigen Friedens, in der Seligkeit dachte.[1] Sie heissen Dionysas, Nemesius, Procopius, Eliodora und Zoe. Den Namen einer sechsten Verstorbenen, Arcadia, die in einem der ursprünglichen Gräber beigesetzt war, hat der Künstler über einem Pfau, links von der Wölbung des Arkosols, angebracht. In dem unteren Felde stehen drei mit Wasser gefüllte Gefässe, aus denen allerlei Vögel trinken: wohl eine bildliche Darstellung der auf Grabsteinen so häufig eingemeisselten Bitte: «spiritum tuum», «spirita vestra Deus refrigeret». Ein weiteres Bild der mit dem Kantharus zusammengestellten Vögel bietet die Taf. 121; es befindet sich in der Katakombe der hl. Domitilla und stammt aus dem Ende des 3. oder der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Wie bekannt, kommt diese Gruppe besonders häufig, aber meistens ohne alle Andeutung des Paradieses, auf den Grabplatten vor. Ein Beispiel in der Malerei besitzt die Katakombe der hl. Priscilla (Fig. 40); es ist auf der Eingangswand einer von den an die Böttchergruft angrenzenden Krypten, rechts vom Eintretenden, gemalt und bietet einen mit dem Gammakreuz geschmückten Kelch, auf dem eine Taube sitzt. Auf dem erwähnten Bilde in Santa Domitilla (Taf. 121) hat der Künstler die Taubengruppe in einen Blumengarten, das Symbol des Paradieses, gestellt.


Fig. 40.

Wer die herrlichen Schilderungen des Paradieses aus den Visionen der Märtyrer kennt, wird sich vielleicht wundern, dass die Maler der Katakomben in ihren Paradiesdarstellungen so wenig davon profitirt haben. Der Grund liegt offenbar in den grossen Schwierigkeiten, mit denen die künstlerische Behandlung dieses Gegenstandes verbunden ist: die Maler waren ihnen nicht gewachsen; daher haben sie sich mit Andeutungen begnügt. Das Gefühl dieses Unvermögens zeigt sich namentlich in der aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammenden Krypta des Presbyters Eulalius, welcher an seinem Grabe zur Darstellung des Paradieses nichts anderes als einen äusserst primitiven, durch ein Gitter abgeschlossenen Blumengarten malen liess.[2]

§ 117. Die Verstorbenen mit Heiligen.

Die ersten Darstellungen von Verstorbenen, wahrscheinlich ein Mann und eine Frau, waren in der cappella greca auf der Decke des Altarraumes gemalt; sie standen als Oranten auf Blattkonsolen und wechselten mit zwei Heiligengestalten

[1] Hier werden wir durch ein Monument, also in authentischer Weise, belehrt, wie die auf den Grabsteinen unzähligemale wiederkehrende Formel IN PACE wenn nicht gewöhnlich so doch sehr oft zu verstehen ist.

[2] Taf. 91, 2.

ab. Es hat sich ausser einem Heiligen bloss die Figur des männlichen Orans in der linken Ecke, und auch diese nur von der Brust abwärts, erhalten. Die ihr entsprechende Figur ist bis auf die Blattkonsole, auf der sie stand, zerstört. Aus den Konsolen wachsen stilisirte Weinlaubgewinde, welche in anmuthigen Voluten die Oranten und Heiligen umrahmen.[1] Das Fresko hat einen grossen Werth; denn es ist eine Verbildlichung der uralten Bitte um Antheil an der Gemeinschaft mit den Heiligen. Diese Bitte, die der Priester noch heute täglich vom Altare zu Gott emporsendet, stammt ohne Zweifel aus der apostolischen Liturgie; schon der hl. Polykarp spricht sie in seinem um 107 verfassten Briefe mit denselben Worten aus, wie sie sich in der Liturgie des Markus findet,[2] und wiederholt sie in seinem letzten Gebet, das er unmittelbar vor seinem Tode auf dem Scheiterhaufen verrichtete.[3] Dass sie zur alten Liturgie gehörte, zeigt auch die folgende Stelle aus einer Homilie des Origenes: «Oft sage ich in dem Gebete: Allmächtiger Gott, gib uns Antheil mit den Propheten, gib uns Antheil mit den Aposteln deines Christus, gib, dass wir als Nachfolger deines Eingeborenen erfunden werden».[4]

Auf den Grabinschriften geschieht der Heiligen (sancti, ἅγιοι, martyres) häufig Erwähnung. Man wünscht den Verstorbenen das Leben, den Frieden, die Erfrischung mit den Heiligen, oder spricht die Versicherung aus, dass sie der Gemeinschaft mit denselben bereits theilhaft geworden sind; auf den meisten Epitaphien bittet man jedoch, dass die Heiligen der Verstorbenen gedenken, dass sie ihre Seelen empfangen und in die Seligkeit einführen möchten. Ich lasse hier einige solcher Bitten folgen: MARTYRES SANCTI IN MENTE HAVITE (*habete*) MARIA(*m*), «heilige Märtyrer, gedenket unserer Maria»; IN PACEM TE SVSCIPIAN(*t*) OMNIVM ISPIRITA SANCTORVM, «in den Frieden mögen dich die Seelen aller Heiligen aufnehmen»; ACCIPITE SANCTI VOBIS FRATREM DIGNVMQ(*ue*) MINESTRVM TVLLIVM ANATOLIVM ARTEMIVM C(*larissimum*) P(*uerum*), «nehmet zu euch, ihr Heilige, eueren Bruder und würdigen Diener, den durchlauchtigsten Knaben T. A. Artemius»; DOMINA BASILLA COMMANDAMVS TIBI... FILIA(*m*) NOSTRA(*m*) CRESCEN(*tem*), «Herrin Basilla, wir empfehlen dir unsere Tochter Krescenz»; SANCTI PETRE MARCELLINE SVSCIPITE VESTRVM ALVMNVM, «Heilige Petrus und Marcellinus, empfanget eueren Diener»; SANCTE LAVRENTI SVSCEPTA(*m*) (*h*)ABETO ANIMA(*m*)..., «heiliger Laurentius, empfange die Seele des...».[5] Die Bitten richten sich also entweder an alle oder an bestimmte Heilige und zwar gewöhnlich an diejenigen, deren Leiber man besass und in deren Nähe die Verstorbenen

[1] Wilpert, *Fractio*, Taf. XII und Fig. 2, S. 7.

[2] Renaudot, *Liturg. orient.*, I, S. 136.

[3] *Martyr. S. Polyc.*, 14, S. 299; Polyc., *Ep. ad Philipp.*, 12, S. 280.

[4] Orig., *Homil. XIV in Jerem.*, 14, Migne, 13, 422. Vgl. meine *Fractio*, S. 56 f.

[5] *C. I. L.*, V, 1, N. 1631; de Rossi, *Bullett.*, 1875, S. 19; 1878, S. 157; *Mus. Lateran.*, Pil. VIII, 17; Davanzati, *Notizie della basilica di Santa Prassede*, S. 211; Mommsen, *I. R. N.*, N. 6736.

bestattet wurden: diese sollten, wie Maximus von Turin verlangt,[1] von den Gläubigen ganz besonders verehrt werden, weil sie es seien, welche die Abgeschiedenen empfangen und in die Seligkeit einführen würden.

In der Malerei der Katakomben fanden jene Bitten ihren bildlichen Ausdruck oder vielmehr ihre Beantwortung in den Darstellungen, welche den Verstorbenen gewöhnlich zwischen zwei (seltener neben einem) Heiligen zeigen; sie kamen erst spät auf und sind verhältnissmässig selten: man kennt nur zehn Beispiele. Der Grund davon liegt, wie schon gesagt wurde, in der Ähnlichkeit dieser Scenen mit dem Überfall Susanna's; denn die Bilder führen, mit drei Ausnahmen, immer eine weibliche Verstorbene vor. Wie anderswo, mag der Künstler auch hier nicht in allen Fällen an bestimmte, sondern wohl auch an Verstorbene im Allgemeinen gedacht haben. Die in Frage kommenden Darstellungen sind die folgenden.

1. Eingangswand der Kammer XIV in Santi Pietro e Marcellino. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 3. Jhts. Taf. 101. Fig. 15.[2]

Bei der Entfernung der steinernen Thürpfosten wurden fast zwei Drittel des Freskos zerstört. Bosio sah es noch ganz und liess es durch Avanzini abzeichnen. Da das Original damals vorzüglich erhalten war, so ist auch die Kopie, von dem gewohnten Manierismus abgesehen, ziemlich getreu ausgefallen; mit ihrer Hilfe konnte ich den fehlenden Theil der Gruppe bis in die Details mit voller Sicherheit ergänzen (Fig. 15 S. 193). Die Verstorbene hatte die Arme zum Gebete ausgebreitet; sie war mit Dalmatik, Kopftuch und Schuhen bekleidet, also nicht baarfuss, wie die veröffentlichten Kopien sie zeigen. Die Heiligen waren ihr beim Beten behilflich, indem sie ihre Arme unterstützten. Dasselbe thaten Hur und Aaron, als Moses für die Israeliten betete und seine ausgebreiteten Arme ihm schwer wurden.[3] Der erhaltene von den beiden Heiligen hat den Blick andächtig zum Boden gesenkt. Ähnlich wird auch der andere dargestellt gewesen sein.

2. Grab mit der Darstellung Petri im ersten Stockwerk der Region der sechs Heiligen in Santa Domitilla. Eine Stuckl. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 153, 2. Unedirt.

Von der interessanten Scene ist nur ein Drittel übrig geblieben; man sieht ein Bruchstück des Verstorbenen, ferner einen Baum und fast die ganze Figur eines Heiligen, welcher durch das graue Kopf- und Barthaar deutlich als der hl. Petrus gekennzeichnet ist; auf der andern Seite war also der hl. Paulus gemalt. Neben Petrus steht ein Schaf, das zu dem Verstorbenen gewendet ist und, aus symmetrischen Rücksichten, auch rechts von diesem gemalt war. Der Verstorbene stand demnach zwischen den

[1] *Homil. 81*, Migne, 57, 428: Cuncti igitur martyres devotissime percolendi sunt, sed specialiter ii venerandi sunt a nobis, quorum reliquias possidemus. Illi enim nos orationibus adiuvant, isti etiam adiuvant passione; cum his autem nobis familiaritas est; semper enim nobiscum sunt, nobiscum morantur, hoc est, et in corpore nos viventes custodiunt, et de corpore recedentes excipiunt, etc.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 389; Aringhi, *R. S.*, II, S. 117; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 126; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 55, 2.

[3] *Exod.*, 17, 12.

Apostelfürsten und zwei Schafen, welche hier natürlich nur die Auserwählten bedeuten können. Er trug die Untertunika und darüber die discincta, welche an den Achseln mit runden Segmenten und an dem dreieckigen Halsausschnitt mit einem Besatz geschmückt war; die Tunika des auf Taf. 183, 1 abgebildeten Schreibers gibt von ihrer Form eine genaue Vorstellung. Im Hintergrunde ist mit einigen Strichen ein grüner Vorhang gemalt.

3. Verschlussmauer des Arkosols einer Kammer hinter der Absis der Basilika der hll. Nereus, Achilleus und Petronilla. Eine Stuckl. Nach 356. Taf. 213.

Dieses Fresko ist eines von den wenigen, auf welchen die Künstler durch eine Dipintoinschrift die Bedeutung der Figuren erklärt haben. Links von der Verstorbenen, die als Orans dasteht, lesen wir: VENERAN|DA DEP(*osita*) VIII IDVS. IA|NVAR|IAS, «Veneranda, beigesetzt am 6. Januar, (ruht hier)». Die Figur neben ihr stellt die hl. Petronilla vor, welche in der Inschrift Märtyrin genannt wird: PETRO|NELLA MART(*yr*). Ihre linke Hand ist herabgelassen und ausgestreckt; mit der erhobenen Rechten berührt sie, wie es scheint, Veneranda an der Schulter, wohl um sie in das Paradies, auf welches die Rosen hinweisen, aufzunehmen. Rechts von ihr steht am Boden ein mit Schriftrollen gefülltes Skrinium mit angelehntem Deckel; in der Höhe darüber schwebt ein aufgeschlagener Kodex, der mit einer langen Schleife, zum Zusammenbinden des Buches, versehen ist. Buch wie Schriftrollen bedeuten die Heiligen Schriften, in denen die christlichen Glaubenswahrheiten, die Regeln für das Leben, niedergelegt sind. Dieses beweisen die beiden Bücher auf dem neapolitanischen Fresko der VITALIA, in welchen wir die Namen der Evangelisten lesen.[1] Die Gewänder der Figuren sind sowohl wegen ihrer Verschiedenheit als auch wegen ihrer grossen Anzahl beachtenswerth. Veneranda trägt weisse Schuhe, eine Untertunika mit anliegenden und eine lange Dalmatik mit sehr breiten Ärmeln; auf dem Kopfe hat sie eine weisse Spitzenhaube und darüber ein mit Fransen und vier runden Segmenten verziertes Tuch. Die Heilige ist mit einer Talartunika, einer kürzeren Dalmatik und der zu einem Streifen gefalteten Palla bekleidet, welche ihre hohe Abkunft verräth.

Eine datirte Inschrift, die links von dem Fresko eingelassen war und von der mehrere Fragmente aufgefunden wurden, setzt uns in der Stand, als Entstehungszeit der Malerei etwa das Jahr 357 anzunehmen. Die Buchstaben, welche von dem Datum übrig geblieben sind, beziehen sich auf einen Augustus, der zum VI (VII oder VIII) Male Konsul war, und zwar mit einem Caesar, welcher diese Würde zum ersten Male inne hatte. Nach Konstantin ist dieses in den Jahren 320, 326 und 356 eingetroffen. De Rossi entschied sich für das letzte Jahr, da die Ergänzung: CONSTANTIO AVG. VIII | ET IVLIANO CAES. CONS(*ulibus*) sich am besten in den Raum des Steines einfügen lässt.[2] Zu dieser Zeit passt auch der Stil der Ma-

[1] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 99, 1.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1875, S. 16. Auf das von de Rossi gewählte Jahr weisen auch die Inschriften hin, welche in der kurzen Gallerie gefunden wurden. Zwei von ihnen stammen aus den Jahren 349 und 382; da sie auf schweren Marmorplatten eingravirt sind,

lerei, die bei allen Vorzügen bereits eine grosse Härte in den Konturen zeigt. Die Inschrift bildet den «terminus a quo»; denn die unteren Borten des Freskos waren über den Stein gezogen.[1] Die Marmorinschrift existirte also schon, als man Veneranda begrub; da sie sich nun auf eine Verstorbene bezieht, welche im Februar bestattet wurde, so kann die Malerei nicht aus dem gleichem Jahre stammen; denn die Beisetzung Venerandas erfolgte im Januar. Anderseits müssen wir im Auge behalten, dass das Bild in einer Kammer «retro sanctos» angebracht ist, deren Gräber ganz besonders begehrt wurden; demnach dürfte es entweder in dem Jahre 357 oder kurz darauf gemalt worden sein.

Seit der Entdeckung der Krypta im Dezember 1874 wurde das Fresko sehr oft, zuerst von de Rossi,[2] veröffentlicht. Auf den Kopien, welche sämmtlich von der ersten abhängen, erscheint Veneranda als bejahrte Frau; daher hat man sich daran gewöhnt, von ihr als von einer «Matrone» zu reden; auf dem Original dagegen ist sie als junges Mädchen geschildert.

4. Grab des ersten Stockwerkes unweit der grossen Treppe in derselben Katakombe. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 219, 2. Unedirt.

Die Verstorbene steht als Orans zwischen zwei Bäumen und zwei Heiligen. Sie hat dieselbe Gewandung, wie diejenige der unter 1 angeführten Scene. Auch die Heiligen sind ähnlich wie dort aufgefasst; der zur Rechten hat einen grossen Vollbart und starkes Haupthaar; der andere ist bartlos. Der Ausführung nach gehört die Malerei zu den rohesten in den Katakomben. Dieses verweist sie in die zweite Hälfte des 4. Jarhunderts.

5. Vorderwand des Arkosols einer gottgeweihten Jungfrau in der Katakombe der hl. Cyriaka. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 241.

Das Fresko schmückte die untere Vorderwand des Arkosols einer gottgeweihten Jungfrau und ist heute stellenweise fast ganz verblasst, so dass wir für die fehlenden Theile auf die veröffentlichten Kopien angewiesen sind. Auch hier handelt es sich um eine mit der Dalmatik bekleidete Verstorbene, welche als Orans abgebildet ist. Bei Garrucci hat sie ein langes Velum, bei de Rossi erscheint sie dagegen mit blossem Kopf. Sie steht zwischen zwei Jünglingen, die einen Vorhang zurückziehen, um sie in das Gemach ihres himmlischen Bräutigams einzulassen. Die bisher besprochenen Darstellungen berechtigen uns, mit de Rossi die Jünglinge für Heilige zu halten. Auffallender Weise haben sie aber nicht die gewohnte Tracht, sondern sind mit Sandalen und der mit dem Lorum und den runden Segmenten geschmückten discincta bekleidet. Dieser Fall steht nicht vereinzelt da; die gleichen Gewänder

so ist es unwahrscheinlich, dass man sie in die Gallerie hineingetragen hat. Sie befinden sich jetzt in dem an die Kammer der Veneranda angrenzenden Arkosol.

[1] Diese Borten wurden aus Unwissenheit weggewaschen, als man die Katakombe für den Fremdenbesuch herausputzen zu müssen glaubte und zu diesem Zwecke die in der Basilika der hl. Petronilla und in den anstossenden Gallerien und Kammern gefundenen Inschriften wusch und mit Mennig ausfüllte.

[2] A. a. O., Taf. I.

tragen die beiden Apostel, welche auf dem eucharistischen Bilde der Brod- und Fischvermehrung in der cripta delle pecorelle als Diakone fungiren. Ist die bei der Besprechung der Malerei geäusserte Vermuthung[1] richtig, so hätten wir auch hier zwei heilige Diakone vor uns: der eine von ihnen wäre natürlich der Lokalheilige Laurentius, der andere vielleicht der Protomartyr Stephanus. Es sei jedoch ausdrücklich bemerkt, dass wir auch dieser Vermuthung keinen grösseren Werth beimessen wollen, als sie es verdient; denn zwei Fälle berechtigen uns nicht zu sicheren Schlussfolgerungen.

6. Lunette des rechten Arkosols in der Kammer des Hypogäums der hl. Thekla. Eine Stuckl. Zweite Hälfte des 4. Jht. Taf. 243, 2. Unedirt.

Das sehr verblichene Fresko ist auf einem grünen Untergrunde gemalt, daher schwer zu erkennen. Die Verstorbene, eine verschleierte Orans, steht zwischen zwei Heiligen, welche ihr die Rechte entgegenstrecken. Zwischen ihr und dem rechten Heiligen sieht man ein Kind, welches allem Anscheine nach die Arme nicht zum Beten ausgebreitet hat.[2] Ein später angebrachter loculus zerstörte die untere Hälfte des Bildes. Dasselbe ist, wie auch das folgende, ein interessanter Beleg für die Richtigkeit dessen, was über die Form der Darstellung Mariae mit dem Jesukinde und einer gewöhnlichen Mutter mit ihrem Kinde gesagt wurde.[3] Die Anwesenheit des Kindes bestätigt sodann auch die Deutung, welche wir von diesem und den übrigen hierher gehörigen Fresken geben; denn sie schliesst die Möglichkeit aus, die Scene als den Überfall Susannas zu erklären.

7-8. Krypta der Einführungscene in Santa Priscilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 4. Jhts. Taf. 219, 1. Unedirt.

Die Malereien sind in einem schmalen Streifen an der Decke, über den Gräbern der rechten Wand angebracht und waren früher so geschwärzt, dass ich ihren Gegenstand erst nach einer gründlichen Waschung mit verdünnter Säure erkennen konnte. Die Darstellung zur Linken deckt sich inhaltlich mit derjenigen aus dem Hypogäum der hl. Thekla. Man sieht eine unverschleierte und mit der Dalmatik bekleidete Orans und neben ihr die Reste einer viel kleineren Figur, von der sich die Details nicht mehr mit voller Sicherheit feststellen lassen; wir können aber annehmen, dass auch sie als Betende abgebildet war. Die Oranten stehen zwischen zwei Heiligen, welche ihnen je eine Hand – der zur Linken die Rechte, der andere die Linke — zum Bewillkommnen entgegenstrecken.

Die Scene wiederholt sich auch in dem rechten Felde des Streifens, mit dem Unterschiede, dass die Heiligen hier zwei männliche Verstorbene empfangen. Diese Malerei ist noch schlechter erhalten; nur mit Hilfe ihres Gegenstücks habe ich sie zu entziffern vermocht. Von den beiden Verstorbenen, die ebenfalls eine ungleiche Grösse haben, scheint der grössere, wie die Heiligen, mit Tunika und Pal-

[1] Vgl. oben S. 300 f.

[2] Eine sichere Entscheidung ist nicht mehr möglich.

[3] Vgl. oben S. 57. Zu den in Anm. 5 citirten Darstellungen ist Taf. 219, 1 hinzuzufügen.

lium bekleidet zu sein. Die vier Verstorbenen stellen ohne Zweifel die Familie dar, welcher die Krypta gehörte und deren Mitglieder in den Gräbern derselben bestattet wurden. Zwischen den beschriebenen Scenen befindet sich ein Medaillon mit einer fast ganz unkenntlich gewordenen männlichen Büste, allem Anscheine nach Christi, zu welchem die Heiligen die ihnen empfohlenen Verstorbenen geleitet haben.

9. Lunette des Arkosols der Eudocia (?) in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus. Eine Stuckl. Ende des 4. Jhts. Taf. 249, 1. Unedirt.

Wenn es nothwendig wäre, noch weitere Beweise für die Richtigkeit der Deutung zu erbringen, die wir den Bildern der Verstorbenen zwischen Heiligen gegeben haben, so würde sie das Fresko der Lunette eines Arkosols in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus bieten. Denn auf ihm sind die Figuren mit Namen versehen; die Verstorbene, welche in der Mitte als verhüllte Orans dasteht, hatte einen Namen, der auf TOCIA endigte: sie hiess vielleicht *Eudocia;* die beiden Heiligen neben ihr sind die Apostelfürsten: links (*p*)AV(*lu*)S, rechts (*p*)ETRVS. Die Malerei wurde durch ein späteres Grab in der unteren Hälfte zerstört; das Erhaltene ist sehr verblasst und fleckig. Die erste Nachricht von der Existenz des Bildes und eine unvollständige Beschreibung desselben brachte de Rossi in seinem *Bullettino* (1867, S. 5); seitdem ist es unbeachtet geblieben. Der Meister beurtheilte es offenbar zu günstig, da er als Entstehungszeit desselben die konstantinische Periode annahm; der rohe Stil fordert, dass wir es in das Ende des 4. Jahrhunderts datiren.

10. Lunette eines Arkosols der Katakombe der hl. Cyriaka. Verschollen.[1]

Eine jetzt verschollene Darstellung der Aufnahme einer Verstorbenen durch zwei Heilige in die Seligkeit hat Bosio nach einer Zeichnung Toccafondo's veröffentlicht. Die Kopie zeigt die Verstorbene als verschleierte Orans, die mit Tunika und einem sonderbaren Überwurf bekleidet ist. Auf dem Originalgemälde bestand die Gewandung, wie das gleiche Versehen bei noch erhaltenen Bildern beweist, in dem Schleier und der mit breiten Ärmeln versehenen Dalmatik. Wir haben gesehen, dass dieser Irrthum noch in der neuesten Zeit Kopisten widerfahren ist.[2] Die Heiligen halten der Verstorbenen zum Empfange beide Hände entgegen. Ob sie bartlos, oder bärtig waren, wie Toccafondo sie abgezeichnet hat, lässt sich jetzt natürlich nicht mehr feststellen; im letzteren Falle würde sich der Gedanke an die Apostelfürsten aufdrängen. Das Bild bringt besser als alle übrigen die an die Heiligen gerichtete Bitte um Aufnahme der Verstorbenen zum Ausdruck; die Worte der oben erwähnten Inschrift: «sancti... suscipite vestrum alumnum» würden sich daher ganz vorzüglich als erklärende Unterschrift eignen.

[1] Bosio, *R. S.*, S. 405; Aringhi, *R. S.*, II, S. 137; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 130; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 59, 1.

[2] Siehe oben S. 63.

§ 118. Das himmlische Mahl.

Es ist bekannt, dass die Heilige Schrift die künftige Seligkeit im Himmel durch das Mahl versinnbildet. Der hauptsächlichste Text dafür ist Luk., 22, 28 ff., wo der Heiland den Aposteln zum Lohn für ihre Treue die Antheilnahme an seinem Tische und das Richteramt verheisst: «Ihr aber seid es, die ihr mit mir in meinen Versuchungen ausgehalten habt; darum bereite ich euch das Reich, wie es mir mein Vater bereitet hat, dass ihr esset und trinket an meinem Tische in meinem Reiche, und auf Thronen sitzet, die zwölf Stämme Israels zu richten». Von da ab hat sich die Symbolik des paradiesischen Freudenmahles der Seligen in der Kirche stets erhalten. Wie tief sie in der Vorstellung der Gläubigen eingewurzelt war, zeigen einige Visionen der Märtyrer. Agathonike, die bei dem Martyrium der hll. Karpus und Papylus zugegen war, schaute im Geiste die reichbesetzte Tafel, welche den Märtyrern im Himmel bereitet war. Ergriffen von der Sehnsucht, sich mit den Märtyrern zu vereinigen, überlieferte sie sich freiwillig den Henkern, indem sie ausrief: «Auch für mich ist dieses Frühmahl zugerichtet; auch ich muss Antheil haben an dem glorreichen Mahle».[1] Sie wurde unter Mark Aurel gemartert. Jakobus, der mit Marianus, Agapius und andern in der Verfolgung des Valerian den Bekenntnisstod erlitt, hatte kurz vor seinem Martyrium eine ähnliche Vision. «Jetzt», sagte er, «eile auch ich zu des Agapius und der übrigen Märtyrer Mahl. Denn in dieser Nacht sah ich Agapius... ein herrliches und freudenvolles Mahl begehen.[2] Als ich und Marianus im Geiste der Liebe dorthin, wie zu einem Liebesmahle — AGAPE — hingerissen wurden, begegnete uns einer von den beiden Knaben, die mit ihrer Mutter vor drei Tagen das Martyrium erduldet hatten; derselbe trug einen Kranz um den Hals und hielt einen frischen Palmenzweig in der rechten Hand. Was eilt ihr so? fragte er; freuet euch und frohlocket; denn morgen werdet auch ihr mit uns speisen.»[3] Eine allgemeine Verbreitung fand diese Symbolik aber erst durch die liturgischen Sterbegebete, in denen wir wiederholt die Bitte lesen, Gott möge die Verstorbenen zu dem himmlischen Mahle gelangen lassen, möge sie zu dem Mahle, das kein Ende hat, führen.[4] Es war deshalb ganz

[1] *Martyrium Ss. Carpi et sociorum*, § 42, ed. Gebhard, S. 16.

[2] Agapius hatte bereits das Martyrium erlitten.

[3] *Passio Ss. Mariani et Jacobi*, ed. Franchi, 60.

[4] Renaudot, *Liturg. orient.*, II, S. 138: ad convivium beatum regni tui nos et illos (defunctos) pervenire fac; S. 195: Da illis (defunctis) spiritum gaudii in habitaculis lucis et laetitiae... in ea regione... ubi invitati ad nuptias sponsum coelestem desiderant: ubi vocati ad convivium, ut ascendant, praestolantur; S. 482: ... Deus Pater, fac ut corpora et spirtus servorum tuorum, qui cum spe tua decubuerunt, ad bona illa coelestia perveniant, ...ad convivium indesinens. Scribe nomina eorum in libro vitae tuo, laetifica eos aspectu vultus tui... fac illos discumbere ad mensam tuam spiritualem; S. 516: fac eos (defunctos) invitatos esse ad convivium tuum, et perduc eos ad regionem exultationis et laetitiae; S. 533: Fac eos Domine quiescere in habitationibus lucidis, et inter convivia illa deliciosa.

selbstverständlich, dass die Symbolik des himmlischen Mahles auch in die Grabsymbolik aufgenommen wurde. Auf sie bezieht sich ein Theil der zahlreichen Inschriften, in denen Hinterbliebene ihren verstorbenen Angehörigen von Gott das «refrigerium», die Erquickung erflehen; denn wir haben gesehen, dass «refrigerium» auch das Mahl bezeichnet.[1] Daher deckt sich die auf Epitaphien ausgesprochene Bitte vielfach mit jenen liturgischen Gebeten um Zulassung der Verstorbenen zum Mahle der Seligen.[2]

Die in den Inschriften und Gebeten Gott vorgetragene Bitte bringen mehrere Malereien als erfüllt im Bilde zum Ausdruck, indem sie die Verstorbenen als Gäste bei dem himmlischen Mahle vorführen. Zwei von diesen Gemälden wurden oben S. 303 ff. besprochen, weil wir sie in einem engen Zusammenhange mit den eucharistischen Vorbildern fanden. Hier bleiben uns die vier letzten Darstellungen zu behandeln übrig.

Wie in den Gerichtsscenen solche Verstorbene auftreten, welche in dem Arkosol oder in der Kammer, wo das Gericht abgebildet ist, ruhten oder ruhen sollten, so haben wir auch unter den zum Mahle Gelagerten jene zu verstehen, für welche die mit dem Bilde des Mahles geschmückten Monumente, höchstwahrscheinlich auf Vorrath, nicht Bestellung,[3] errichtet wurden. Daher wechseln Zahl und Geschlecht der Speisenden: bald sind es nur Männer, bald Männer und Frauen und einmal auch Kinder. Für die Zahl blieb auch hier die Symmetrie nicht ohne Einfluss; denn dieselbe ist in allen vier Fällen eine ungerade: einmal sehen wir fünf, dreimal drei Gäste. Dadurch unterscheidet sich übrigens das himmlische von dem eucharistischen Mahle, welches — die Fractio panis abgerechnet — immer nur von sieben Männern abgehalten wird. Alle vier Fresken befinden sich in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus, und zwar in einer Region, welche in der ersten Hälfte und in der Mitte des 4. Jahrhunderts angelegt wurde. Sie schliessen sich durch die Form ihrer Komposition ebenso sehr an einander an, wie sie sich von den übrigen absondern, so dass wir sie auf eine und dieselbe Künstlerfamilie, welche in der angegebenen Zeit thätig war, zurückführen müssen. Alle haben das gemeinsam, dass die Künstler auf ihnen das Amt der Zurichtung des Weines den Personifikationen der Liebe und des Friedens, der Agape und Irene, nicht Dienern schlechthin, zugewiesen und dieses Detail der Darstellung durch beigefügte Dipintoinschriften näher erläutert haben. Die beiden Personifikationen sind ein Beweis, dass es sich hier, wie schon einmal (S. 33) bemerkt wurde, um symbolische Darstellungen handelt, unter denen die ewige Seligkeit versinnbildet ist. Denn Liebe und Frieden sind zwei Hauptgüter des Lebens im Himmel: beide werden auf den Epitaphien häufig, der Friede sogar unzählige Male den Seelen der Abgeschiedenen zugerufen. Diese Epitaphien sind

[1] Vgl. oben S. 424 Ausdrücklich erwähnen das paradiesische Mahl einige spätere Inschriften (Garrucci, *Storia*, V, Taf. 343, 1; Le Blant, *Inscriptions*, I, S. 308 f., 212; II, S. 284, 543).

[2] Für die patristischen Belege dieser Symbolik vgl. Atzberger, *Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb der vornicänischen Zeit*, S. 301.

[3] Siehe oben S. 112, 141.

bekannt; die einfachen von ihnen bieten den Namen der Verstorbenen mit dem Zuruf *in pace, in agape.* Eine der letzteren lautet:

IV. STE NOMEN
TV(*u*)M IN AGAPE (Taube mit Ölzweig).

De Rossi hat die Formel so gedeutet, als hätte Justus « von sich ein liebes Andenken bei den Überlebenden zurückgelassen ».[1] Nichts hindert jedoch, den ersten Theil als eine einfache Erweiterung, und agape in dem erörterten Sinne, als auf die durch das Mahl versinnbildete Seligkeit sich beziehend zu nehmen. Das himmlische Mahl haben wir auch in der Akklamation: ЄIC ΑΓΑΠΗΝ der weiter oben[2] mitgetheilten Inschrift des Theodulus zu verstehen. Unserem Versprechen gemäss bringen wir von diesem wichtigen Denkmal hier das Faksimile (Fig. 41); die Hoffnung, die noch fehlenden Bruchstücke zu finden, hat sich bis jetzt leider nicht erfüllt.

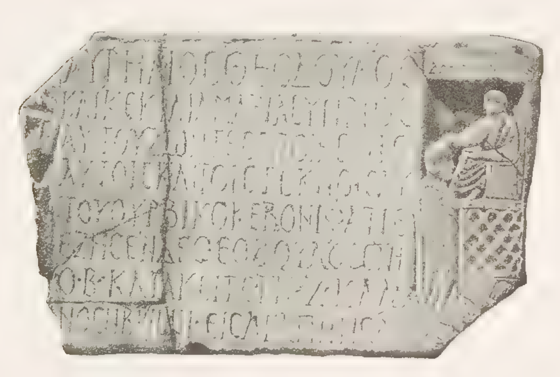


Fig. 41.

Die an Agape und Irene gerichteten Dipintoinschriften enthalten den Befehl, « warmes Wasser zu reichen » und « die Mischung vorzunehmen », d. h. den mit warmem Wasser gemischten Wein zu kredenzen: « Agape da calda »; « Irene misce mi », oder umgekehrt: « Irene da calda » u. s. w. Der Befehl ergeht von den Gästen; ausdrücklich deutet es (auf dem Fresko der Taf. 157, 2) nur die Geberde des Mannes an, der die Rechte erhoben und ausgestreckt hat. Agape und Irene sind im Begriff, den Befehl auszuführen, indem sie das Wasser in einem Kruge bereit halten oder den Becher anbieten. Wie es ihr Amt erfordert, sind sie gewöhnlich stehend abgebildet; bloss einmal sitzen sie und lassen den Becher von einem Diener kredenzen, welcher durch die kleinere Gestalt als solcher gekennzeichnet ist. Der Wein befindet sich, auf dem am besten erhaltenen Gemälde, in einem zweihenkligen Kruge (lagena), welcher nach unten zu nicht spitz ausläuft, sondern einen breiten Boden hat.

In seinem interessanten Aufsatz über die Darstellungen des himmlischen Mahles hebt de Rossi hervor, dass auf ihnen « der Fisch die einzige Speise sei », welche den Gästen aufgetischt werde: « Il pesce è la imbandigione sola e costante delle cene sim-

[1] *Bullett.*, 1882, S. 127.

[2] Vgl. S. 415.

boliche, nelle quali Irene ed Agape mescono e porgono il vino.»[1] Diese Aussage bedarf indess einer Einschränkung; wir werden bei einer Mahlscene einem Tafeldiener begegnen, der eine Schüssel (mit zerlegten Speisen) aufträgt, und in einer Kammer ist, ausserhalb des Mahles, aber in enger Beziehung zu ihm, der «tricliniarcha» gemalt, welcher den Befehl zum Auftragen der bereit stehenden Schüssel gibt. Da nun die Speisen von Tafeldienern den Gästen mundgerecht gereicht wurden, so ist der auf dem dreifüssigen Tische aufliegende Fisch augenscheinlich nur «pro forma», als symbolische Andeutung Christi, in und mit dem die Seligen leben, hinzugefügt. Was also de Rossi über die Anwesenheit des Fisches auf unseren vier Fresken sagt, behält seine volle Geltung; wir wollen daher seine Worte hier wiederholen: «Ceterum in ipsa quoque caelestis convivii pictura piscis imago aptissima fuit, tametsi ad eucharistian vix ulla referri ratione potuerit. Beatos enim, quos caelesti mensae accumbere veteres Christiani illis picturis significarunt, vivere in Christo et Christo frui eorum temporum aequalia passim epitaphia praedicant: quare nil aptius potuit a pictoribus excogitari quam ut de pisce, sub quo Christus intelligitur, caelestes convivas satiari demonstrarent».[2]

Bei der Besprechung der einzelnen Darstellungen halten wir die topographische Reihenfolge ein, die auch der chronologischen entspricht.

1. Lunette des Arkosols neben der Kammer XI. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 157, 1.[3]

Drei Männer haben sich auf das Stibadium gelagert, um das Mahl abzuhalten; sie sind anscheinend noch im Gespräch begriffen. Der Fisch liegt auf einem Tische, dessen Platte mit drei Streifen verziert ist. Avanzini veränderte den Fisch in ein kleines Lamm, die Zierstreifen in Messer und fügte zwei Brode hinzu, welche auf dem Original nicht vorhanden sind. Diese Irrthümer wurden zum Theil schon von Garrucci berichtigt; sie fehlen vollständig auf der Kopie, welche Liell für de Rossi angefertigt hat.[4] Über den Gästen lesen wir links IRENE DA | CALDA, rechts AGAPE | MISCEMI. Irene und Agape sitzen auf einer Kathedra mit niedriger Lehne und sind mit gestreifter Dalmatik und mit Schuhen bekleidet, also nicht baarfuss, wie auf allen veröffentlichten Kopien; erstere hat ihre rechte Hand in der Richtung nach dem kleinen Mundschenk ausgestreckt, als wollte sie ihm «porge!» zurufen. Der Mundschenk steht vor Irene und kredenzt den verlangten Becher mit gemischtem Wein. Neben Agape steht der zweihenklige Krug.

2. Lunette des Arkosols der Kammer des Trikliniarchen. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 133, 2.

Die Kammer, in welcher die Mahlscene dargestellt ist, blieb Bosio unbekannt; sie wurde, wie d'Agincourt, mit unrichtiger Ortsangabe, versichert, im Jahre 1772

[1] *Bullett.*, 1882, S. 129.
[2] *Bullett.*, 1882, S. 129 f.
[3] Bosio, *R. S.*, S. 391; Aringhi, *R. S.*, II, S. 119; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 127; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 56, 1.
[4] *Bullett.*, 1882, Taf. III.

entdeckt.[1] Die erste, durch einige Irrthümer entstellte Kopie des Mahles brachte Garrucci;[2] besser, aber auch nicht ganz fehlerfrei, ist diejenige Liells,[3] da er Agape auf einem Schemel sitzend und Irene mit leerer Rechten wiedergegeben hat. Auf dem Original steht Agape und kredenzt den Becher; Irene hat die Linke bis zur Brusthöhe erhoben und hält in der Rechten einen einhenkligen Krug. Ein späteres Grab hat die untere Hälfte von Irene und einen grossen Theil des Tisches zerstört; von dem letzteren ist bloss die Hälfte der Tischplatte mit etwas Fisch übrig geblieben. Unter den Gästen sieht man zwei Männer, einen Knaben und zwei Kinder; der Mann in der Mitte ist eben daran, einen Becher zu leeren. Die beiden Dipintoinschriften lauten: AGAPE MISCE | NOBIS und IRENE | PORGE | CALDA.

Auf der linken Seite der Kammer ist, dem Mahle zugewendet, ein junger Mann in der discincta gemalt, welcher auf einer Kathedra mit niedriger Lehne sitzt und die Rechte vor sich ausgestreckt hat. Die Bedeutung dieses Mannes und seiner Handbewegung erschliesst uns der vor ihm stehende zweibeinige Tisch, auf dessen Platte eine mit kleinen Speisestücken von unbestimmter Form gefüllte Schüssel sich befindet. Der Inhalt der Schüssel ist offenbar für die Gäste bestimmt; denn die Speisen wurden in jener Zeit zerlegt, bevor sie aufgetragen wurden, da man beim Essen sich nur der rechten Hand und der fünf Finger, der natürlichen Gabel, bediente. Wir haben also in dem Manne entweder den scissor, den Vorschneider der Speisen, oder, was wahrscheinlicher ist, den tricliniarcha zu erkennen, der die Zurichtung des Mahles zu besorgen und die ganze Dienerschaft, vom Koch bis zum dapifer, unter seiner Leitung hatte. Seine ausgestreckte Hand weist auf die Schüssel hin; er will damit sagen, dass die Speisen zugerichtet sind und den Gästen gereicht werden sollen: der Gestus gilt demnach einem auftragenden Diener. Thatsächlich werden wir in der nächsten Mahlscene einen Diener finden, welcher eine Schüssel aufträgt.

3. Lunette des Arkosols der Kammer der Gaudentia. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 184.

Diese Kammer und das folgende Arkosol kamen bei den Ausgrabungen, welche de Rossi zu Beginn der 80ger Jahre veranstaltete, zum Vorschein; kurze Zeit darauf wurden die beiden Mahlscenen, die in den Lunetten gemalt sind, von dem Meister nach Kopien, welche Liell angefertigt hat, veröffentlicht.[4] Wir bringen auf Taf. 184 eine Ansicht der ganzen Hinterwand der Kammer mit dem aufgebrochenen und seiner Vorderwand beraubten Arkosol. Die vordere Fläche über dem Bogen enthält nur ornamentale Gegenstände: in einander geschlungene Blumenschnüre und zwei schwebende Putten, welche Blumenschnüre halten. In dem Bogen des Arkosols stehen, in den beiden Seitenfeldern, verschleierte Oranten;[5] die Figur in der Mitte war, bis

[1] D'Agincourt (*Storia dell'arte*, VI, S. 13) veröffentlichte das Fragment der Deckenmalerei dieser Kammer mit den begleitenden Worten: » Porzione dei dipinti della vòlta di un' altra cappella scoperta il 1772 nel medesimo cimitero del Crocifisso (d. h. in Santa Priscilla!); inediti ».

[2] *Storia*, II, Taf. 56, 5.

[3] De Rossi, *Bullett.*, 1882, Taf. IV.

[4] *Bullett.*, 1882, Taf. V.

[5] Taf. 160, 1.

auf den Scheitel und die Fingerspitzen, unter einer schwarzen, russigen Decke verborgen, weshalb de Rossi in ihr einen Noe vermuthet hat.[1] Als ich im April 1900 die Schicht durch Waschungen mit verdünnter Säure entfernt hatte, zeigte sich ein männlicher Orans, der mit Schuhen, loser Tunika und der barocken Paenula bekleidet ist. Dieses unerwartete Resultat hat für die Chronologie eine grosse Wichtigkeit; denn in der barocken Paenula besitzen wir jetzt den einzigen positiven Beweis dafür, dass die Region der Mahle nicht aus dem 3., sondern aus dem 4. Jahrhundert stammt.

Das in der Lunette abgebildete Mahl wird von vier Männern und einer Frau, der nämlichen, die auf der Eingangswand als Orans erscheint,[2] begangen. Die Gäste ruhen auf einem Sigma, dessen Polster mit einer buntgestreiften Decke überzogen ist. Der auf dem «cornu dextrum» gelagerte Mann stützt, wie der schlafende Jonas, mit der Rechten den Kopf, der folgende streckt die gleiche Hand in der Richtung nach dem Fische aus, und der mittlere leert einen Becher. Wir lesen zwar auch hier die Zurufe: AGAPE | DA CALDA und IRENE | MISCE, aber Agape fehlt: ihren Platz nimmt ein dapifer ein, welcher eine Schlüssel aufträgt, von der sich noch der ganze obere Rand erhalten hat. Die Schüssel enthielt ohne Zweifel ähnliche Speisen wie die des Trikliniarchen auf dem vorhin beschriebenen Bilde; sie ist von Liell übersehen worden. Der fehlende Theil des Dieners und der Irene lässt sich mit Hilfe von Taff. 57 und 157, 2 leicht ergänzen.

4. Lunette des Arkosols gegenüber der Kammer der Gaudentia. Zwei Stuckll. Mitte des 4. Jhts. Taf. 157, 2.

Das Fresko wurde an vielen Stellen dadurch beschädigt, dass der Stuck sich abgebröckelt hat; von Agape ist fast die ganze Figur, von dem Tisch die untere Hälfte der Beine und von Irene die Füsse mit dem Saum der Dalmatik zerstört. Was erhalten ist, hat eine seltene Farbenfrische bewahrt. An dem Mahle nehmen zwei Männer und eine Frau theil. Der in «cornu dextro» Gelagerte hält in der Linken einen Becher und begleitet mit dem Gestus der erhobenen Rechten den Befehl: AGAPE PO(R)GE CALDA, der über seinem Kopfe geschrieben ist. Agape hatte demnach einen mit der calda gefüllten Krug in der Hand. Irene kredenzt den Becher mit gemischtem Wein; an sie richtet sich der Befehl: IRENE | MISCE. Beide tragen als Kopfputz ein durchbrochenes Diadem.

Auf zwei von den besprochenen Darstellungen des himmlischen Mahles fanden wir unter den Gästen solche, welche aus dem Becher trinken, — ein bildlicher Ausdruck der Erfüllung des bei Gastmählern üblichen Trinkspruches ΠΙΕ ΖΗϹΗϹ, PIE ZESES, «trinke; du sollst leben!». Dieser Trinkspruch ist häufig in den Böden der Glasbecher und Glasschalen eingeschrieben; wir lesen ihn aber auch auf einigen Grabplatten, auf denen er natürlich als eine Anspielung auf das himmlische Mahl

[1] *Bullett.*, 1882, S. 116.

[2] Taf. 185, 3.

aufzufassen ist. Ein Fragment einer solchen Inschrift, das in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus ausgegraben wurde,[1] stammt aus dem Jahre 307, ist also nur wenig älter als unsere Malereien; das in San Callisto gefundene Bruchstück[2] bewahrt die Worte ΠΙΕΝ ΘΕ (πίε ἐν θεῷ), «trinke in Gott!»; eine noch unedirte Grabplatte bringt den Zuruf auch in den entsprechenden Symbolen zum Ausdruck; denn sie zeigt unter der Inschrift CYRACE PIE ZES(*es*) ein Gefäss und eine Taube. In denselben Gedankenkreis gehören jene seltenen Epitaphien, auf denen Verstorbene mit dem Becher in der Hand abgebildet sind.[3] Als Beispiel bringen wir in Fig. 42 eine Platte, die aus der an Mahlscenen so reichen Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus stammt, wo sie das Grab des «heiligen und gottesfürchtigen Eutropus» verschlossen hat. Der Sohn, welcher Steinmetz war,



Fig. 42.

scheint selbst die Inschrift mit den Figuren in den Grabstein eingravirt zu haben. Unter der Inschrift stellte er sich selbst dar, wie er mit einem Gehilfen an der Herstellung eines mit Strigilen und mit zwei Löwenköpfen geschmückten Sarkophages beschäftigt ist. Rechts liegt auf zwei Blöcken ein fertiger Sarkophag, der den Namen des Verstorbenen ΕΥΤΡΟΠΙΟϹ zwischen vier schwimmenden Delphinen zeigt. Links steht der Verstorbene mit einem Becher in der linken Hand; er ist mit Schuhen und einer ungegürteten Tunika bekleidet, welche Halbärmel hat. Unter diese Figur könnte man als Erklärung πίε ἐν θεῷ, «trinke in Gott!» schreiben; denn Eutropus befindet sich «im Frieden»: dieses sagt uns die Inschrift sowohl mit Worten als auch symbolisch im Bilde der Taube mit dem Ölzweig.

Wichtig für den vorliegenden Gegenstand ist auch eine von Boldetti in der Katakombe der hl. Cyriaka gefundene Grabplatte, auf welcher eine unverschleierte, am Boden ruhende Frauengestalt eingravirt ist, die mit der Linken einen Krug umfasst und in der erhobenen Rechten einen Becher hält.[4] Die über der Figur angebrachte Inschrift VINCENTIA.IN | PACE sagt uns, wen die Ruhende vorstellt; sie bedeutet

[1] De Rossi, *Inscript.*, I, S. 30, 29.
[2] De Rossi, *R. S.*, II, S. 272.
[3] Garrucci, *Storia*, VI, Taf. 487, 8, 9; 488, 25.
[4] Boldetti, *Cimiteri*, S. 208.

die Verstorbene, welche in den ewigen Frieden eingegangen und der Erfrischung, des refrigerium theilhaft geworden ist. Die graffirte Darstellung der Grabplatte hat für uns einen grossen Werth; denn sie erschliesst die Bedeutung einer noch unedirten Malerei, die zu Ende der 90 er Jahre in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus aufgefunden wurde. Wir sehen auf ihr eine gleichfalls ruhende und unverschleierte Frauengestalt, welche mit dem linken Ellenbogen sich auf ein Kissen stützt und in der Rechten einen Becher emporhält (Taf. 107, 1). Sie ist über dem obersten Grabe der Hinterwand einer Kammer unweit der Basilika der Ortsheiligen gemalt; neben dem Grabe stehen zwei unverschleierte und mit der Dalmatik bekleidete Oranten, welche eine und dieselbe Persönlichkeit vorführen, da über den Köpfen der Name (C)IN|TIA (Quintia) geschrieben ist. In allen drei Gestalten haben wir also die in der Seligkeit gedachte Verstorbene zu erkennen, wie sie sich durch einen Trunk erfrischt und wie sie für die Hinterbliebenen betet. Die Buchstaben KЄN neben dem Becher der Quintia setzten sich in dem Felde über der Thüre, wo die Darstellung mit dem Stuck zerstört ist, fort (Taf. 107, 3) und wiederholten auf Griechisch den Namens der Verstorbenen: KENτία (für KOINTIA). Die beiden Seitenfelder der Eingangswand füllen zwei Tafeldiener, von denen der zur Linken einen Krug hält und der andere einen Becher kredenzt. Sie haben somit eine ähnliche Bestimmung, wie Agape und Irene in den Mahlscenen, und machen inhaltlich mit der Darstellung der Quintia eine Komposition aus, welche von dem Künstler in ihre Bestandtheile aufgelöst wurde. Die Fresken dieser und der benachbarten Kammern stammen aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

An die Vincentia der vorhin erwähnten Inschrift erinnert in hohem Grade die Gestalt, welche in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts über einem loculus der Katakombe des hl. Hippolyt gemalt wurde. Dieselbe ruht auf einem gestreiften Kissen, hat weisse Schuhe und eine lange Dalmatik, deren Klavus reiche Stickereien aufweist. Leider ist sie in der oberen Hälfte fast ganz zerstört, so dass es sich nicht gelohnt hat, eine Kopie von ihr anzufertigen. Wahrscheinlich hielt sie, wie Vincentia, in der Linken den Krug und in der erhobenen Rechten den Becher. Während sie die Verstorbene im refrigerium darstellt, haben wir in der auf der Vorderwand des Arkosols der Apostel in Sant'Ermete (Taf. 152) gemalten Frauengestalt vielmehr einen Hinweis auf die an Verstorbene gerichtete Akklamation ΠΙЄ ΖΗСΗС zu erkennen; denn sie kredenzt, wie Agape und Irene auf den vier Gemälden, eine Trinkschale und bildet das Gegenstück zu einer jetzt zerstörten coronaria, die neben einem Korb voll Blumen stand und eine Blume mit einem Kranz, zum Schmücken der Gräber anbot. Die in der Kammer gefundenen Inschriften versetzen die Entstehung der Malerei vor das Jahr 337.

Zum Schluss bringen wir die von de Rossi nicht veröffentlichten Epitaphien, welche die Akklamation « pie zeses! » enthalten. Der Meister hatte sie für den zweiten Theil des dritten Bandes seiner *Inscriptiones christianae* vorbereitet; wir verdanken sie der Güte und Freundschaft des Herrn Prof. Gatti, welcher mit der Fortsetzung der *Inscriptiones* betraut ist.

1. CYRACE PIE ZES
Gefäss Taube[1]

2. ... *ani*MA DVLCIS PIE ZESES ☧ DORMIT IN PACE
Taube
... *a*NNVM VNVM MESIS QVINQVAE
DIEBVS XXVI[2]

3. ARVNTIVS VICTORIAE COIVGI CARISSIMAE
POSVIT QVE VIXIT
AN . MEC . XX . ET MES . VII
IN PACE PIAE ZESES[3]

4. PAVLO . BENEMERENTI . QVI . VIXIT
ANNIS . XXX . ET FECIT CVM VICTORI
A . CONIVGE . CARISSIMA . ANNOS . V . ET
MENSES VI . FECIT . LEO . PATER . CVM
FILIO . CARISSIMO . PAVLE PIE
ZESES . B . M . EIVS[4]

§ 119. Die «Quellen des lebendigen Wassers».

In der weiter oben[5] angeführten Vision schaute die hl. Perpetua, wie ihr aus dem Orte der Qualen in das Paradies aufgenommener Bruder Dinokrates an dem Brunnenwasser sich erquickte. Eine ähnliche Vision wird uns in den Akten der Märtyrer Marianus und Jakobus berichtet. Ersterer sah sich vor das Tribunal des Richters versetzt. «Es wurden», so erzählt er, «die verschiedenen Klassen von Bekennern herbeigebracht, welche jener Richter zur Enthauptung wegführen liess. Nun kam die Reihe an mich. Ich hörte mit klarer und gewaltiger Stimme: Marianum applica! rufen. Ich stieg auf das Tribunal; da erschien mir unvermuthet Cyprianus, zur Rechten des Richters sitzend. Er gab mir die Hand, zog mich höher hinauf und sagte lächelnd: komm, setze dich zu mir. Nachdem noch weitere Klassen vernommen worden, ... stand der Richter auf und wir begleiteten ihn in sein Prätorium. Der Weg führte durch liebliche Auen und dichtbelaubte Wälder, in denen dunkle Cypressen und Pinien ihre Häupter zum Himmel erhoben... In der Mitte war eine Quelle mit reinem übersprudelndem Wasser. Und siehe da, der Richter entschwand plötzlich unseren Blicken. Da ergriff Cyprianus die Schale, welche am

[1] Das Original befand sich in der Bibliothek des Kard. Zelanda; die Abschrift besorgte Settele, *Cod. autogr.*, S. 124.

[2] Das Original ist in der Kapelle der casa Fondi in Rocca di Papa.

[3] *Cod. Chisian.*, I, VI, 205, S. 156: «E coemeterio S. Priscillae et Cyriacae» (sic).

[4] Muratori, *Thes. inscr.*, 1922, 3. Das Original ist in der Josephskirche in Lucca.

[5] Vgl. S. 425.

Rande der Quelle lag, füllte sie als wenn er Durst hätte, und reichte sie mir. Ich trank mit Lust; und als ich «Gott sei Dank» sagte, erhob ich mich vom Lager, durch die eigene Stimme aufgeweckt».[1] Hier wie in der andern Vision hat das Wasser jene Bedeutung, in welcher es die Heilige Schrift selbst so häufig braucht: es ist eine Anspielung auf die ewige Seligkeit. Es mag genügen, auf eine Stelle aus der *Offenbarung* hinzuweisen. Das Loos der Seligen schildernd, die «aus grosser Trübsal kamen und ihre Kleider gewaschen und weiss gemacht haben im Blute des Lammes», sagt der Seher: «Sie werden nicht mehr hungern noch dürsten; ... denn das Lamm in der Mitte vor dem Throne wird sie weiden und zu den Quellen des lebendigen Wassers führen».[2]

Wir haben gesehen, wie die coemeterialen Künstler die Bitte um Erfrischung durch das Bild des Brunnens der Samariterin zum Ausdruck gebracht haben; die Erfüllung dieser Bitte ist einmal, auf dem Fresko der pecorelle in San Callisto, dargestellt.[3] In der Mitte der schönen Komposition steht als Hauptfigur der Gute Hirt, welcher die Seele des Verstorbenen zu der in einer bunten Reihe aufgestellten Heerde der Auserwählten gebracht hat. Zwischen den letzteren befinden sich zwei mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleidete Männer, die den gleichen Gestus, wie auf dem Nachbarbilde der trinkende Jude im Quellwunder,[4] machen: sie fangen mit den Händen hastig Wasser auf, welches einem Felsen entströmt. Sie fangen es natürlich nur deshalb auf, weil sie, wie der Jude daneben, davon trinken wollen.[5] Die beiden Männer sind also Selige, die sich an den Quellen des lebendigen Wassers erfrischen. Das Fresko stammt aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

In denselben Gedankenkreis führt uns das Bild, welches zwei Hirsche an der Springquelle darstellt (Taf. 150, 3). Es wurde kurz vor 340 gemalt und ist heute sehr beschädigt, aber in der Hauptsache noch deutlich zu erkennen. Das Wasser der Springquelle schiesst hoch empor und fällt zu beiden Seiten, die Hirsche erfrischend, herab. Der Maler hat sich offenbar an dem Psalmenvers (41, 2): «Gleichwie ein Hirsch verlanget nach Wasserquellen, also verlanget meine Seele nach dir, o Gott!» inspirirt, in welchem David seiner Sehnsucht nach Gott Ausdruck verleiht. Dass die Symbolik des Wassers die Zeit der Katakomben überdauert hat, beweisen die folgenden Worte, mit denen der hl. Augustin die Seligkeit seines durch den Tod ihm entrissenen Freundes Nebridius beschreibt: «Jetzt lebt er immerdar im Schosse Abrahams. Was die Heilige Schrift auch immer unter dem Schosse Abrahams verstehen mag, Nebridius lebt jetzt, dieser süsse Freund meines Herzens: ... ja, er lebt. Welcher andere Ort könnte auch die Wohnung einer Seele sein, wie die seinige ist! Er ist also in dem Vaterland der Seligkeit; ... seine Seele schöpft aus der Quelle deines un-

[1] *Passio Ss. Mariani et Jacobi*, ed. Franchi, 53 ff.
[2] *Off.*, 7, 16 f.
[3] Taf. 236.
[4] Taf. 237, 2.
[5] Über die Bedeutung, welche die Archäologen, nach de Rossi's Vorgang, dem Fresko gewohnlich beigelegt haben, siehe meine *Sakramentskapellen*, S. 41 ff.

aussprechlichen Lichtes selbst; sie stillt da ihren Durst in langen Zügen mit dem Wasser der Weisheit nach der Lust ihres unersättlichen Verlangens, und im Schosse einer nie endenden Seligkeit. Und während er sich so mit Wonnen berauscht, vergisst er gewiss nicht seines Freundes, da du selbst, Herr, meiner nicht vergessen hast, der du die Quelle bist, aus der er immerdar trinkt» (*Conf.*, 9, 3). Diese Worte sind um so beachtenswerther, als der Heilige zu denen gehört, welche für die Abgeschiedenen einen Aufschub der Seligkeit annehmen.

Unter den in diesem Kapitel behandelten Bildern mag das eine oder das andere nach der Intention seines Autors im deprekativen Sinne zu nehmen sein; thatsächlich stellen sie aber alle die Bitte als erfüllt dar, waren also in diesem Kapitel zu vereinigen. Und dass die Erfüllung nicht in die Zeit nach der Auferstehung und dem Weltgericht hinaufgerückt werden darf, beweist der Umstand, dass die Verstorbenen, für welche man den Frieden, das Leben in Gott, die Erquickung und andere Güter der ewigen Seligkeit erfleht, so häufig in der Stellung des Gebetes dargestellt wurden, und zwar, nach Ausweis der Inschriften, des fürbittenden Gebetes, das nach dem Weltgericht, wie bemerkt, keinen Zweck mehr hat. Hieraus erhellt die hervorragende Bedeutung, welche die Oranten nicht bloss für die coemeteriale Symbolik, sondern für die eschatologischen Anschauungen der römischen Christen überhaupt haben; zeigen sie ja doch, dass in des Kirche Roms über den Zustand der abgeschiedenen Gläubigen vor dem Weltgericht stets jene Lehren vorgetragen wurden, die schliesslich zur allgemeinen Geltung gelangt sind.

ZWEIUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

Die Darstellungen von Heiligen.

Während die alten Kirchenschrifsteller über das Loos der eines natürlichen Todes verstorbenen Gläubigen vor dem Weltgericht längere Zeit hindurch verschiedene Ansichten vortrugen, glaubte man mehr oder weniger bestimmt, dass die Märtyrer nach ihrem Hinscheiden sofort der ewigen Seligkeit theilhaft würden. So gelangten, nach Klemens Romanus,[1] der Apostelfürst «an dem ihm gebührenden Ort der Herrlichkeit» und Paulus «an den heiligen Ort». Der Apostelschüler Ignatius ferner ist überzeugt, dass der Martertod ihn zu Gott emporführen werde;[2] und sein Freund, der hl. Polykarp, sagt von ihm und von andern Märtyrern, dass «diese alle nicht ins Leere gelaufen seien, sondern in Glauben und Gerechtigkeit, und dass sie sich jetzt bei dem Herrn befänden, mit dem sie auch gelitten hätten».[3] Von Polykarp selbst lesen wir in dem Briefe über sein Martyrium, dass er «die Krone der Unvergänglichkeit erhalten habe, mit den Aposteln und Gerechten frohlocke und Gott und den Herrn verherrliche».[4] In diesem Sinne «schickt», wie Irenäus, der Schüler des hl. Ignatius, schreibt, «die Kirche an allen Orten und zu allen Zeiten eine Menge Märtyrer zum Vater voraus».[5]

Ebenso deutlich reden die späteren Schriftsteller. Nach Klemens von Alexandrien ist «das Martyrium der Anfang des wahren Lebens»,[6] und nach den Visionen einiger Märtyrerakten ist es die Himmelsleiter, auf welcher die Märtyrer unmittelbar zum Herrn hinaufsteigen.[7] Origenes ferner sagt: «Wer jenen Kelch trinkt, den Jesus getrunken hat (d. h. wer als Märtyrer stirbt), der wird mit dem König der Könige thronen, herrschen und richten».[8] Auch Tertullian glaubt, dass die Märtyrer unverzüglich zum Herrn gelangen;[9] sie «werden nicht gerichtet, sondern sind selbst Richter»,[10]

[1] *1 Clem.*, 5, 4, 7, ed. Funk, 66 f.
[2] *Ad Rom.*, 2, 2, 214.
[3] *Ad Philipp.*, 9, 2, 276.
[4] *Mart. Polyc.*, 19, 2, 304.
[5] *Adv. haeres*, 4, 33, 9, Migne, 7, 1078.
[6] *Stromata*, 4, 7, 29, Migne, 8, 1256.
[7] Vgl. § 120.
[8] *Exhort. martyrii*, 27, ed. Kötschau, 1, 24, 25.
[9] *De resurr. carnis*, 43. *De anima*, 55 nennt er den Martertod «den Schlüssel des Paradieses»: Tota paradisi clavis tuus sanguis est.
[10] *In Danielem*, 2, 37, ed. Bonwetsch, 112, 23.

sagt Hippolyt. Der hl. Cyprian endlich preist wiederholt die hohe Würde des Martyriums, das den Bekenner nach dem Hinscheiden sofort mit Gott vereinige; er schildert den herrlichen Lohn der Märtyrer, der in keinem Verhältniss zu den erduldeten Leiden stehe: « Wer möchte da », fragt er, « nicht alle seine Kraft einsetzen, um eine so grosse Herrlichkeit zu erreichen, um Freund Gottes zu werden, sich gleich mit Christus zu freuen und nach irdischer Qual und Verurtheilung den himmlischen Preis zu erringen? ».[1] Ähnlich schreiben, in Hinblick auf die Märtyrer, die Bekenner Moyses und Maximus an den hl. Cyprian: « Es gibt nichts Glorreicheres, als aus dieser Welt zu scheiden, um in den Himmel zu gehen, die Menschen zu verlassen, um mit den Engeln zu wohnen, alle irdischen Beziehungen abzubrechen, um frei vor das Antlitz Gottes zu treten ».[2] Daher « verlange Gott, dass man in den Zeiten der Verfolgungen sich freuen solle; dann gäbe es Siegeskränze für das Bekenntniss des Glaubens, dann würden die Soldaten Gottes geprüft und erprobt, dann stünde den Märtyrern der Himmel offen ».[3] Im Einklange mit diesen Stellen lässt die Inschrift der Märtyrin Zosime auf das letzte Gebet: « Nimm mich zu dir, o Herr...! » die « sofortige Erhörung und die Aufnahme der Heiligen in die Seligkeit » folgen: « Exaudita cito fruitu(r modo lumine caeli) Zosime sancta soror » u. s. w.[4]

Fest überzeugt, dass die Märtyrer auf Grund ihrer überreichen Verdienste viel bei Gott vermögen, bittet man sie um ihre Fürsprache und ist sicher, Erhörung zu finden. Dieses Vertrauen spricht, wie wir gesehen haben, aus einer grossen Anzahl von Grabinschriften, in denen man die Heiligen bittet, dass sie sich der Verstorbenen annehmen, ihnen Erquickung verschaffen und sie in ihre Gemeinschaft zulassen möchten; das gleiche Vertrauen spricht auch aus vielen Malereien, auf denen die Märtyrer als advocati, Fürsprecher der Verstorbenen, oder als solche auftreten, welche die Verstorbenen in ihrer Mitte zeigen. Wären die Grabstätten, die eigens zur Beisetzung der Märtyrer errichtet und ausgemalt wurden, in unverändertem Zustande auf uns gekommen, sie würden uns so manchen neuen Einblick in die bevorzugte Stellung, welche die Kirche der Verfolgungen ihren Glaubensheroen zuwies, gewähren; leider erhielten viele von ihnen in der nachkonstantinischen Zeit eine neue Ausschmückung, durch welche die ursprüngliche ganz zerstört wurde. Wir dürfen indess nicht glauben, dass alle Grabstätten der Märtyrer mit Malereien geschmückt waren. Vericundus z. B. ruht noch heute in einem gewöhnlichen loculus, wie auch die Kammern der Märtyrer Kalocerus-Parthenius und Protus-Hyacinthus jeglichen Bilderschmuckes entbehrten.

[1] *Ad Fortunatum*, praf. 4, ed. Hartel, 1, 319; ibid., 1, 13, 346 f.

[2] Cypr., *Ep.*, 31, 3, 559. Weitere Belege aus Märtyrerakten finden sich bei Atzberger, *Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb der vornicänischen Zeit*, S. 169 f., S. 614.

[3] Cypr., *Ep.*, 58, 3, 658. Der letztere Ausdruck, der uns schon oben begegnet ist, geht auf *Apg.*, 7, 55 zurück, wo von dem sterbenden Protomartyr Stephanus berichtet wird, dass er « den Himmel offen und den Sohn des Menschen zur Rechten Gottes stehen sah ». Wir lesen ihn auch auf einer aus der Ponziankatakombe stammenden Inschrift, welche spätestens dem 4. Jahrhundert angehört (bei Perret, *Catacombes*, 5, Taf. 35, 105).

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1866, S. 17 f.

Auch die von mir im Mai 1902 entdeckte Grabkapelle, welche die sterblichen Reste der hll. Markus und Marcellianus aufnahm, war urprünglich nichts anderes, als eine schmucklose Krypta, in deren Boden ein Doppelgrab angelegt wurde; erst ein halbes Jahrhundert später oder kurz darauf wurde sie zu einer kleinen Kirche umgewandelt und mit vier Säulen, einer kostbaren Marmorbekleidung, der mensa oleorum und mit einem Altar ausgestattet, während das Grab der Märtyrer die Form eines Arkosols und einen reichen Bilderschmuck erhielt. Letzterer ist infolge der schlechten Qualität des Tuffes leider arg mitgenommen; es haben sich aber noch so ansehnliche Reste erhalten, dass er sich vollständig wiederherstellen liess. Die Fresken sind mit Rücksicht auf die Lokalheiligen entworfen und deshalb sehr werthvoll. An der Spitze stehen das Quellwunder des Moses und die wunderbare Brodvermehrung, also die beiden Sakramente der Taufe und Eucharistie, denen wir in den Katakomben so häufig begegnet sind. Auf der gegenüberliegenden Wand ist das Opfer Abrahams abgebildet, welches hier natürlich nicht jene Bedeutung haben kann, die es gewöhnlich an den Gräbern von einfachen Gläubigen hat, sondern als Symbol des blutigen Opfers Christi am Kreuze zu nehmen ist. In diesem Sinne eignete sich die Darstellung ganz vorzüglich für die Grabstätte von Märtyrern, welche für ihren Glauben alles, selbst das Leben geopfert haben (vgl. Taff. 214-216).

In der Hinterwand des Arkosols war das Hauptbild gemalt; denn es zeigte die beiden Lokalheiligen fast in natürlicher Grösse. Sie hatten die ihnen zukommende Tracht (Tunika, Pallium und Sandalen) und waren gegen einander gewendet. Zwischen ihnen stand eine weibliche Gestalt, welche viel kleiner war als sie. Der Grund der Aufnahme dieser Figur in die Komposition ergibt sich aus der Baugeschichte der Gruft. Wir haben schon bemerkt, dass die ursprüngliche Grabstätte der Heiligen frühzeitig in eine kleine Kirche verwandelt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde hinter dem Doppelgrabe der Märtyrer, auf einem etwas höheren Niveau, ein Grab für eine Leiche angelegt. In so grosser Nähe von Heiligen zu ruhen, war ein Privileg, auf welches der Erbauer der Kirche gewiss nicht verzichtet haben wird. Da nun auf dem Fresko zwischen den Heiligen eine weibliche Gestalt abgebildet ist, so dürfen wir in derselben diejenige erkenen, welche auf ihre Kosten die Kirche erbaut und ausgeschmückt hat. Das Bild eröffnet somit die Reihe der Votivbilder, auf denen die Stifter gewöhnlich kleiner als die heiligen Persönlichkeiten erscheinen, welchen die Stiftung gemacht wird. Durch die Verschiedenheit in der körperlichen Grösse der Figuren wollte der Künstler den weiten Abstand hervorheben, welcher die Lebende von den beiden in der Glorie mit Christus vereinten Glaubenshelden trennte. Die Stifterin liess sich zwischen ihnen in der Hoffnung darstellen, dass dieselben sich dereinst für sie bei dem göttlichen Richter verwenden und sie in ihre Gemeinschaft aufnehmen würden. Es ist schwer, mit Sicherheit anzugeben, welche Haltung die drei Figuren eingenommen haben; am wahrscheinlichsten dünkt es mir, dass sowohl die Stifterin als auch die Heiligen in den Händen die Rolle hielten. Wer die Stifterin war, wissen wir nicht; denn von der Inschrifttafel, die ihr Grab verschloss, ist nur

ein kleines Bruchstück in der linken Ecke zurückgeblieben. Aus ihrer Bekleidung, welche derjenigen der hl. Petronilla glich, können wir schliessen, dass sie aus dem senatorischen Range, eine « clarissima » war. Auch Markus und Marcellianus werden in ihren Märtyrerakten « genere clarissimi viri » genannt; und da sie nach demselben Schriftstück überdies sehr reich (« facultatibus dilatati ») waren,[1] so könnte die Stifterin eine Anverwandte der beiden Heiligen gewesen sein. Der Werth der Akten ist jedoch zu gering, als dass wir uns rückhaltos auf sie berufen dürften.

Als Gegenstand für das beträchtlich niedrigere Feld rechts von dem Votivbilde wählte man die gebückte Gestalt des Moses, welcher die Riemen seiner Sandalen löst; wir haben gesehen, dass er die Seele, die vor das Antlitz Gottes treten soll, versinnbildete. Mit dieser Symbolik hängen die übrigen Fresken, welche in der Höhe des Bogens der Nische gemalt sind, aufs Engste zusammen. Da sie jedoch einen ganz neuen Gegenstand in die altchristliche Kunst einführen, so müssen wir ihnen einen eigenen Paragraphen zuweisen.

§ 120. Die Himmelsleiter.

Die hl. Perpetua hatte im Kerker, kurz vor dem Martyrium, folgende Vision. « Ich sah ». schreibt sie, « eine eherne Leiter von wunderbarer Grösse, welche bis zum Himmel reichte und so schmal war, dass nur je Einer auf ihr emporsteigen konnte; zu beiden Seiten waren allerlei Eisen... befestigt, welche den Unaufmerksamen zerfleischten. Und unter der Leiter lag ein Drache von wunderbarer Grösse, welcher den Steigenden nachstellte und vor dem Hinaufsteigen abschreckte. Saturus stieg zuerst hinauf... und gelangte bis zur Spitze der Leiter; er sah sich um und sagte zu mir: Perpetua, ich erwarte dich; sieh zu, dass der Drache dich nicht beisst. Ich erwiderte: er wird mir nicht schaden, im Namen Jesu Christi. Und unter der Leiter, gleichsam mich fürchtend, streckte der Drache behutsam den Kopf hervor; ich aber that, als wollte ich die erste Sprosse besteigen, zertrat ihm den Kopf und stieg hinauf ».[2] Es folgt nun die Beschreibung des paradiesischen Gartens, wo Perpetua einen Vorgeschmack der himmlischen Freuden bekam.[3] Die Himmelsleiter versinnbildet demnach das Martyrium, durch welches die Glaubensheroen unmittelbar zu Gott gelangen; die Schlange ist der Satan, der durch die Qualen den Muth der Märtyrer zu erschüttern sucht.

Diese Vision muss eine grosse Verbreitung gefunden haben. In der *Passio* des hl. Polyeukt wird ausdrücklich auf sie Bezug genommen: « Auch er (Polyeukt) », heisst es daselbst, « hat der Schlange den Kopf zertreten, ähnlich wie... Perpetua,

[1] *Acta Sanctorum Bolland.*, II, Jan. 265.
[2] *Passio Ss. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Franchi, S. 110 ff.
[3] Vgl. oben S. 444.

und ist auf jener ehernen und himmlischen Leiter, welche bis zu dem Erlöser reichte, hinaufgestiegen» u. s. w.[1] Noch bezeichnender ist es, dass in der Vision des Presbyters Viktor die Himmelsleiter als etwas Allbekanntes vorausgesetzt und zugleich auf die Leiter Jakobs zurückgeführt wird.[2] Wie Perpetua von Saturus, so wird der Bischof Sadoth von seinem Vorgänger Symeon, der als Märtyrer gestorben war, zum Besteigen der Leiter ermuntert. «Ich sah», erzählt er, «in dieser Nacht eine herrliche Leiter, deren Spitze im Himmel war. Zuoberst stand der hl. Bischof Symeon in unendlicher Glorie; ich aber stand unten auf der Erde. Freudestrahlend rief er mir zu: Steige herauf zu mir, Sadoth, steige herauf. Fürchte dich nicht. Ich bin gestern hinaufgestiegen, heute wirst du hinaufsteigen».[3]

Das in den Märtyrerakten so geläufige Symbol der Himmelsleiter wurde in dem Arkosol der hll. Markus und Marcellianus im Bilde dargestellt.[4] In dem obersten Felde der linken Wand steht ein mit der Gewandung der heiligen Gestalten bekleideter Mann, welcher auf eine Leiter zu steigen sich anschickt: er ist ohne Zweifel einer der beiden Märtyrer. Unter der Leiter krümmt sich die von ihm zertretene Schlange; der Kopf ist zerstört, das Übrige etwas verblasst, aber noch deutlich zu erkennen. Der Künstler hielt sich also bei dem Entwurf der Gruppe in der Hauptsache an die Vision der hl. Perpetua. Die Leiter steht auf der Erde, welche durch einen mit riesigen Weizenähren bewachsenen Hügel angedeutet ist; ihre Spitze hat die Richtung auf das mittlere Feld des Bogens, wo zum Glück ein grosser Theil des nimbirten Medaillons Christi haftet. In dem zerstörten Felde gegenüber war der andere Heilige mit der Leiter und der zertretenen Schlange dargestellt. So hat der Künstler die schöne Symbolik von der Himmelsleiter, welche die beiden Märtyrer unmittelbar «zum Erlöser» führte, ebenso einfach als geschickt im Bilde zum Ausdruck gebracht, indem er die ganze Komposition in ihre Bestandtheile auflöste und diese in drei mit einander zusammenhängende Felder vertheilte. In Fig. 43 (S. 486) bringe ich eine Wiederhestellung dieser interessanten Fresken in ihrem ursprünglichen Zustande.[5] Für die Anwesenheit der Ähren und besonders für die auffallende Grösse, welche der Maler denselben offenbar in einer bestimmten Absicht gab, lassen sich zwei Begründungen aufstellen. Entweder schwebte ihm der Gedanke vor, den Damasus in die Worte:

VIVERE QVI PRAESTAT MORIENTIA SEMINA TERRAE

gekleidet hat,[6] oder er wollte dadurch auf die Eucharistie hinweisen, deren Symbol — die Brodvermehrung — in dem Felde darunter gemalt ist; aus der Eucharistie, dem φάρμακον ἀθανασίας,[7] haben ja die Märtyrer die Kraft geschöpft, um in dem Martyrium

[1] Aubé, *Polyeucte dans l'histoire*, S. 77.

[2] *Passio Ss. Montani, Lucii et sociorum*, ed. Franchi S. 74 f.

[3] H. Delehaye, *S. Sadoth episcopi Seleuciae et Ctesiphontis Acta graeca*, in *Analecta Bollandiana*, 1902, S. 144.

[4] Taf. 153, 1.

[5] Dem Christusbilde liegt Taf. 164, 1 zu Grunde.

[6] Vgl. oben S. 214.

[7] Vgl. oben S. 282.

den furchtbaren Kampf mit dem Satan auf sich zu nehmen und siegreich zu Ende zu führen.

Zwei von den neu entdeckten Malereien, die an letzter Stelle beschriebenen und das Votivbild, sind besonders wichtig: jene stehen in der coemeterialen Kunst bisher einzig da, und diese ist die älteste in ihrer Art. Es ist deshalb zu bedauern, dass sie, wie auch die übrigen, in einem so verstümmelten Zustande auf uns gekommen sind. Was sich erhalten hat, zeugt von einem verhältnissmässig guten Maler, welcher auf seine Gestalten eine selten grosse Sorgfalt verwendet hat. Die Ausführung verräth eine grosse Verwandtschaft mit dem um 357 gemalten Fresko der hl. Petro-



Fig. 43.

nilla, an welche auch die Gewandung der Stifterin erinnert. Die Entstehung der Malereien wird also um die nämliche Zeit anzusetzen sein. In diesem hohen Alter der nachträglichen Ausschmückung der Märtyrerkapelle liegt der Grund, warum keine von den Darstellungen das Martyrium selbst schildert; denn in jener Zeit wirkte noch der Einfluss der antiken Kunst nach, welche die blutigen Scenen abwies: der Künstler hatte sich begnügt, das Martyrium der Heiligen durch das Besteigen der von dem Drachen bedrohten Himmelsleiter anzudeuten.

Eine mit drei Arkosolien ausgestattete Krypta, welche in der Katakombe der hl. Domitilla im Jahre 1897 entdeckt wurde, scheint ebenfalls eine Grabstätte von Märtyrern gewesen zu sein. Welche Märtyrer in ihr beigesetzt waren, lässt sich jedoch nicht ermitteln,[1] da die Arkosolien erbrochen und ihrer Inschriften beraubt aufgefunden wurden. Dass sie aber für Märtyrer, und zwar für solche aus der dio-

[1] Die von Grund aus verfehlte Beziehung der Malereien und ihrer Krypta auf die hll. Markus und Marcellianus (Marucchi, *N. Bullett.*, 1899, S. 8 f. und 1900, S. 165 f.) ist durch die von mir gemachte Entdeckung der Kapelle dieser Heiligen vollständig hinfällig geworden. Vgl. auch meinen Aufsatz *Beiträge zur christlichen Archäologie*, in *Röm. Quartalchr.*, 1901, S. 44 ff. u. 48, Anm. 3.

kletianischen Verfolgung bestimmt war, folgern wir aus ihren Malereien, von denen ein grosser Theil übrig geblieben ist. Auch unter diesen gibt es einige von ganz hervorragendem Werth; alle haben aber vor denen der Kirche der hll. Markus und Marcellianus das voraus, dass sie mit der Anlage der Krypta gleichzeitig sind. Wir beginnen mit derjenigen, welche die eigentlichen Märtyrerdarstellungen einleitet.

§ 121. Die Ankunft von Märtyrern bei Christus.

Über dem linken Arkosol sehen wir die Ankunft von Frauen bei Christus.[1] Der Heiland sitzt auf einem Lehnstuhl und hat die Rechte zum Reden erhoben, um die Frauen willkommen zu heissen. Von diesen waren urprünglich drei gemalt. Heute ist nur die erste fast ganz erhalten; sie hat sich auf ein Knie niedergelassen und macht mit der rechten Hand ebenfalls den Gestus des Redens. Augenscheinlich begrüsst sie den Herrn und betet ihn an. Die beiden folgenden Texte mögen zur näheren Beleuchtung der Scene dienen. Der Verfasser der Schrift *De resurrectione mortuorum* (S. 176 ff.), erwähnt in seiner Schilderung des Gerichtes die heiligen Personen, welche neben dem auf einem erhöhten Thron sitzenden Richter Platz genommen haben; «alle diese», heisst es, «werfen sich anbetend auf die Kniee nieder und rufen mit Einer Stimme: Gott allein ist heilig».[2] Auch der hl. Saturus, der in einer Vision mit seinen Gefährten sich in das Paradies zum Herrn emporgetragen sah, hörte die Anwesenden «einstimmig und ohne Unterlass *Agios, agios, agios!*»[3] rufen. Ähnliche Worte dürfen wir auch der Frau auf unserem Fresko in den Mund legen. Sie kniet auf einem kleinem Hügel, der mit einigen kräftigen Strichen gezeichnet ist und neben ihr steil abfällt. Diese sonderbare, auf den ersten Blick etwas überraschende Fassung des Bildes wurde von dem Künstler gewählt, um die Frau auf die gleiche Höhe mit Christus zu bringen.[4] Würde nämlich die Frau in der Ebene knien, in welcher der Thron steht, so wäre sie im Verhältniss zum Herrn zu niedrig; um also diesen Abstand auszugleichen, malte sie der Künstler auf eine kleine Erhöhung.[5] Die zweite Frau ist, bis auf ein winziges Stück des Kopfes,

[1] Taf. 124.

[2] Inter opp. Cypr., ed. Hartel., 3, 315: submissisque omnes genibusque reflexis adorant: Solus agios sanctusque Deus vox omnibus una est.

[3] *Passio Ss. Perpetuae et Felicitatis*, 12, ed. Franchi, 130.

[4] In ähnlicher Weise wurde in der Lucinagruft (Taf. 24) und in dem Arkosol bei der Krypta des Ampliatus (Taf. 83, 2) das Milchgefäss auf eine kleine Erhöhung und in der Kapelle der hl. Thekla (*Röm. Quartalschr.*, 1890, Taf. IX) das Skrinium auf eine Art Pilaster gestellt, um diese an sich niedrigen Gegenstande auf der gewollten Höhe zu zeigen.

[5] Dass diese Figur eine knieende (sie kniet auf dem rechten Knie), nicht eine «stehende oder ausschreitende» ist, beweist meine Wiederherstellung des Bildes (Fig. 42). Wer von der Richtigkeit derselben nicht ganz überzeugt sein sollte, der möge die fragliche Figur zu einer «stehenden oder ausschreitenden» ergänzen: er wird dann eine monströse Frau erhalten, die unter der Brust mit einer dicken Geschwulst (dem linken Knie) behaftet ist. Da es sich

zerstört, und von der dritten ist gar nichts übrig geblieben. Da auf dem Fresko der Kranzübergabe in dem benachbarten Felde alle sechs Figuren einen und denselben Gestus machen, so habe ich auf meiner Rekonstruktion des fragmentarischen Bildes (Fig. 44) die beiden fehlenden Frauen nach der erhaltenen ergänzt.

Obleich sich von der Darstellung, welche in dem Felde links von der Ankunft der Frauen gemalt war, nichts erhalten hat, so lässt sich aus dem Gesammtinhalt der Fresken dennoch mit Sicherheit entnehmen, dass sie die Ankunft von drei männlichen Gestalten bei Christus vergegenwärtigte. Wir haben uns die Scene offenbar wie die beschriebene der Frauen zu denken.



Fig. 44.

In den drei Frauen und Männern des beschädigten und des zerstörten Freskos wollte der Maler Märtyrer vor dem sie empfangenden Heiland, nicht gewöhnliche Verstorbene vor dem Tribunal Christi vorführen. Denn wir haben gesehen, dass die gewöhnlichen Verstorbenen vor dem göttlichen Richter entweder als schon gerichtet ercheinen oder wie sie ihre Hände, um Erbarmen bittend, ausstrecken; sie nehmen die letztere Haltung ein, wiewohl sie von Heiligen empfohlen werden. Hier, auf unserem Bilde, fehlen die Heiligen, und dennoch ist das Auftreten der Frauen, ich möchte fast sagen, familiär: sie machen nicht den demüthigen Gestus der Schutzflehenden, sondern haben ihre Rechte zum Reden erhoben. Ein solches Auftreten kommt wohl Märtyrern zu, die um des Names Christi willen ihr Leben geopfert haben, aber nicht gewöhnlichen Verstorbenen, die sich mit Bangen dem Tribunal Christi nahen.

Die Richtigkeit der von uns gegebenen Deutung wird durch die in dem folgenden Paragraphen zu behandelnde Malerei des Nachbarfeldes bestätigt.

also um eine knieende Frau handelt, so ist dadurch die Möglichkeit abgeschnitten, in dem Bilde «la rarissima scena di una martire che coraggiosamente professa la sua fede innanzi al giudice seduto» (so Marucchi im *N. Bullettino*, 1890, S. 166) zu erblikken; denn eine Märtyrin kann vor einem weltlichen, heidnischen Richter unmoglich die Kniebeugung des Adorirens machen. Eine solche Auslegung stünde überdies mit dem von den Katakombenmalern streng beobachteten Kanon der althchristlichen Kunst, die einzelnen Persönlichkeiten in der ihrem Stande zukommenden Tracht zu schildern, im Widerspruch, weil der vermeintliche Richter mit der Gewandung der heiligen Gestalten bekleidet ist.

§ 122 Die Überreichung der corona an Märtyrer durch Christus.

Der kirchliche Sprachgebrauch bezeichnet das zeitliche Leben mit Vorliebe als einen Wettstreit um den Siegeskranz der ewigen Seligkeit. Namentlich sind die Briefe des hl. Paulus reich an Ausdrücken, die dem Stadium und der Arena entstammen. « Wisset ihr nicht », fragt der Apostel die Korinthier, « dass die, so in der Rennbahn laufen, zwar alle laufen, aber nur Einer den Preis erlangt? Laufet so, dass ihr ihn erlanget ».[1] Den Galatern stellt er das Zeugniss aus, dass sie, « gut gelaufen seien »,[2] und von sich selbst schreibt er: « Ich habe den guten Kampf gekämpft, den Lauf vollendet, den Glauben bewahrt; im übrigen ist mir der Kranz der Gerechtigkeit hinterlegt, welchen mir an jenem Tage geben wird der Herr, der gerechte Richter ».[3]

Der Kranz, στέφανος, corona, ist jedem Gläubigen, der während seiner irdischen Laufbahn die Gebote Gottes erfüllt, zur Belohnung verheissen: « Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir den Kranz des Lebens geben! » heisst es in der *Offenbarung* (2, 10). Diesen Lohn hält der hl. Petrus den Priestern vor, um sie zur Erfüllung ihrer Hirtenpflichten anzueifern: « ... weidet die euch anvertraute Heerde Gottes und besorget sie nicht aus Zwang, sondern freiwillig... Und wenn der Oberhirt erscheinen wird, werdet ihr den unverwelklichen Kranz der Herrlichkeit empfangen ».[4] Auf den gleichen Lohn beruft sich Octavius bei Minucius Felix, um den Vorwurf des Heiden Cäcilius, das Bekränzen sei den Christen so verpönt, dass es selbst den Todten verweigert würde, abzuwehren: « wir setzen (unseren Todten) keinen verwelkenden Kranz auf, sondern erwarten einen aus ewig frischen Blumen geflochtenen Kranz aus Gottes Hand ».[5]

Wenngleich auch « der Friede seine Kränze hat »,[6] so gebühren diese in erster Linie den Märtyrern, den christlichen Athleten im edelsten Sinne des Wortes.[7] Denn während die gewöhnlichen Gläubigen, wie wir es an zahlreichen Fresken sahen, erst nach bestandenem Gericht in die Seligkeit zugelassen werden, haben die Märtyrer kein Gericht zu bestehen; sie treten vielmehr, nachdem sie den blutigen Kampf ausgefochten, frei vor den göttlichen Preisrichter hin, um aus seiner Hand, als Lohn ihres Sieges, « den herrlichen Kranz der Unvergänglichkeit », τὸν μέγαν τῆς ἀφθαρσίας στέφανον[8] in Empfang zu nehmen. In den drei bisher bekannten Darstellungen, in denen Christus die corona übergibt oder übergeben hat, sind die Empfänger denn auch insgesammt Märtyrer, nämlich Abdon und Sennen[9] an ihrem Grabe in der

[1] *1. Kor.*, 9, 24.
[2] *Gal.*, 5, 7.
[3] *2. Tim.*, 4, 7 f.
[4] *1. Petr.*, 5, 2 ff.
[5] *Octav.*, 38, Migne, 3, 357.
[6] Cypr., *De opere et eleemosynis*, 26 (Schlusssatz), ed. Hartel, III, 394.
[7] Eusebius, *H. E.*, 5, 1, 36: γενναῖοι ἀθληταί.
[8] Eusebius, a. a. O.
[9] Taf. 258.

Katakombe des Ponzian; Felicitas mit ihren sieben Söhnen auf dem Fresko neben der gleichnamigen Basilika,[1] und Quirinus an seinem zweiten Grabe in der sog. Platonia.[2] Diese Gemälde sind relativ spät; die beiden ersten stammen aus dem 6. oder 7. und das dritte aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, in welcher Zeit der Leib des hl. Quirinus, infolge des Barbareneinfalles, aus Pannonien nach Rom überführt und in dem Grabe, an dem es gemalt ist, beigesetzt wurde. Alle haben mit einander das gemeinsam, dass auf ihnen der Heiland in halber Figur, aus Wolken herausragend, geschildert ist. Auf dem Bilde in Ponzian setzt Christus den Heiligen eine Krone, d. h. einen breiten mit Edelsteinen geschmückten Reifen auf das Haupt; auf demjenigen in S. Felicitas, welches sehr verdorben ist, hat er die Kronen bereits vertheilt; denn sie waren, wie die erhaltene über Martialis beweist, über dem Kopfe eines jeden Heiligen angebracht. Die Änderung des ursprünglichen Kranzes in eine Gemmenkrone geschah wohl nicht vor der Mitte des 5. Jahrhunderts; es ist möglich, dass dabei biblische Aussprüche, wie *Ps.* 20, 4: « Du setztest auf sein Haupt eine Krone von Edelsteinen » mitgewirkt haben. Wie die Form der Krone beweist, nahm man sich das kaiserliche Diadem zum Muster. Auf den älteren Monumenten, namentlich den Epitaphien, erscheint immer ein Kranz. Ein Kranz ist es auch, den der Heiland auf dem Fresko der sog. Platonia dem hl. Quirinus überreicht. Letzterer empfängt ihn, etwas vorgebeugt, in die mit dem Palliumzipfel bedeckten Hände. Beide Figuren sind bartlos und haben die ihnen zukommende Gewandung. Der Nimbus um das Haupt Christi weist die ältere Form (ohne das Kreuz) auf; dass er bei Quirinus fehlt, stimmt zu der angenommenen Datirung der Malerei. Links von Christus steht die Figur eines Heiligen, der die Rechte akklamirend erhoben hat und höchst wahrscheinlich den hervorragendsten Lokalheiligen der Katakomben, Sebastian, darstellt.[3]

Die drei besprochenen Fresken berechtigen uns, eine Übergabe des Kranzes an Märtyrer auch in der Scene zu erkennen, welche in der Doppelkrypta der Katakombe der hl. Domitilla über dem mittleren Arkosol, also an der Hauptstelle abgebildet ist.[4] Christus, jugendlich und ohne den Heiligenschein, nimmt die Mitte des schmalen Feldes ein; er sitzt und überreicht mit der (jetzt ganz verblassten) Rechten einen grünen Kranz, von dem noch ein winziges Bruchstück zu sehen ist. Zu beiden Seiten erblickt man, links drei weibliche, und rechts drei männliche Heilige, welche

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1884 85, Taff. XI-X.

[2] De Waal, *Die Apostelgruft ad catacumbas an der Via Appia* (drittes Supplementheft der *Röm. Quartalschr.*), Taf. I.

[3] Die bisher gegebenen Erklärungen der Scene « als Krönung der Apostelfürsten » oder als « Krönung des durch Quirinus in die himmlische Glorie eingeführten Policamus » entbehren der Wahrscheinlichkeit; denn nur Einer erhält den Kranz, und dieser kann natürlich nur derjenige sein, zu dessen Ehren das Mausoleum erbaut wurde. Die monumentale Inschrift aber, welche auf der das Gewölbe tragenden Wand rings um das Grab gemalt ist, spricht weder von den Apostelfürsten noch von Policamus, sondern bloss von Quirinus. Dass dieser auf dem Fresko als bartloser Jüngling gemalt ist, obwohl er Bischof war, darf nicht befremden; ist ja auch der Papst Liberius (Taf. 250, 2; 251) jugendlich, und sind selbst die beiden Alten auf den Bildern Susannas gewöhnlich jugenlich, bisweilen sogar knabenhaft, geschildert.

[4] Taff. 125 f.

in Eile auf den Herrn zuschreiten; sie halten ihre leeren Hände vor sich hin, um den Kranz zu empfangen. Die Männer haben die Tracht der heiligen Gestalten; die Frauen sind, wie auf dem Bilde der Ankunft, mit der Dalmatik und Haube bekleidet; ihnen hat der Maler den Ehrenplatz, zur Rechten Christi, eingeräumt. Von der Frau, die den Kranz erhält, ist mehr als die Hälfte zerstört; das Fehlende lässt sich indess mit Hilfe der Malerei des hl. Quirinus leicht ergänzen.

Die nämlichen Frauen, welche in der Scene der Kranzübergabe abgebildet sind, treten in der der Krönung voraufgehenden Scene der Ankunft auf. Es geschah hauptsächlich aus diesem Grunde, dass wir die letzteren gleichfalls für Märtyrinnen erklärt haben. Jetzt begreift es sich, warum der Künstler sie ohne Weiteres, ohne Einschiebung des Gerichtes, vor Christus hinstellen konnte: durch das Martyrium waren sie ja sofort zur Anschauung Gottes gelangt.

Der Stuck der Fresken der Doppelkrypta hat bloss eine Schicht, was vor allem auf das 4. Jahrhundert hinweist. Da ihre Ausführung aber noch relativ gut ist, so dürfen wir, aus artistischen Gründen, innerhalb dieser Zeit bis in den Anfang hinaufgehen. Wie schon bemerkt, kennt man die Namen der sechs Heiligen nicht. Ich glaube sogar, dass sie nicht bestimmte Märtyrer vorstellen und dass die «ecclesia fratrum» die Krypta in der diokletianischen Verfolgung auf Vorrath anlegen liess, um ihren Glaubenshelden allsogleich eine würdige Grabstätte bieten zu können. Hierzu passt der Inhalt der Darstellungen, welche so allgemein gehalten sind, dass sie sich auf jeden Märtyrer anwenden lassen; denn jeder Märtyrer wird von Christus in den Himmel aufgenommen und erhält von Christus den Siegeskranz. Meine Ansicht gründet sich aber auch auf die gleichmässige Zahl der Märtyrer (drei Frauen und drei Männer), welche ganz offenbar das Streben nach einer symmetrischen Anordnung der Komposition zur Schau trägt.

§ 123. Die Märtyrer mit der corona, als Oranten und mit der Rolle.

Das soeben beschriebene Fresko ist das älteste erhaltene Beispiel der Übergabe des Kranzes an Märtyrer. Dass die gleiche Scene noch in andern historischen Krypten, die ihren ursprünglichen Bilderschmuck in der Friedensperiode verloren haben, abgebildet war, ist eine nahe liegende Annahme, welche in den Darstellungen von Märtyrern mit dem Kranz in der Hand eine Stütze findet. Denn solche Einzeldarstellungen setzen die Übergabe des Kranzes ebenso voraus, wie die Taube mit dem Ölzweig das Bild des Noe, und die zwischen zwei Schafen stehende Orans dasjenige des Gerichtes voraussetzen. Wir sind ihnen zum ersten Male in einer Kammer der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts begegnet, wo sie zu beiden Seiten des Einganges gemalt

waren.[1] Unter diesen Heiligen haben wir vielleicht Apostel, nicht Lokalmärtyrer, zu verstehen, weil auf dem Gemälde in der Mitte der Decke Christus als Richter von Verstorbenen erscheint, welche durch sechs Apostel empfohlen werden.

In der Krypta der sechs Heiligen in der Domitillakatakombe folgen auf die Überreichung des Kranzes noch zwei Felder, welche denen der Ankunft der hll. Frauen und Männer entsprechen und dieselbe Grösse wie diese haben. In dem ersten Felde ist von der ganzen Malerei nur ein Baum übrig geblieben. Der Baum kann nicht von einer Darstellung des Guten Hirten stammen, weil dieser auf der Eingangswand angebracht war; er kann im vorliegenden Falle, wo es sich um Gemälde handelt, welche Märtyrer zum Gegenstande haben, nur der Rest einer Darstellung des paradiesischen Gartens mit Märtyrern sein. Hier eröffnen sich zwei Möglichkeiten: entweder standen diese Märtyrer im Paradiese als Oranten oder hielten in der Hand den Kranz empor, den sie in der Scene nebenan von dem göttlichen Preisrichter empfangen haben. Die Auffassung der Heiligen als Oranten würde sich von selbst aufdrängen; denn wenn man sich in Inschriften so oft an gewöhnliche Verstorbene mit der Bitte um das Gebet wandte und in der Malerei diesen Verstorbenen so häufig die Haltung von Oranten gab, um wie viel mehr musste man da nicht Märtyrer, deren Gebet ungleich wirksamer war, an ihrem Grabe als Betende darstellen! «(Wenn du als Märtyrer gestorben ist), wirst du die Deinigen mit einer besseren Einsicht lieben; du wirst verständiger für sie beten, da du dann wissen wirst, dass sie nicht bloss deine Nachkommen, sondern auch deine Kinder sind», schreibt Origenes seinem Freunde Ambrosius, welcher «Weib, Kind und Geschwister verlassen musste», um ins Martyrium geführt zu werden.[2] Als Orans erscheint die hl. Cäcilia in ihrer Gruft auf zwei Gemälden, von denen das eine aus dem 5., das andere aus dem 9. Jahrhundert sein dürfte; in derselben Haltung sehen wir die hll. Milix und Vincentius auf dem ponzianischen Krönungsbild der hll. Abdon und Sennen aus dem 6. Jahrhundert. Ohne Zweifel wird auch unter den in der Zeit der Verfolgungen gemalten Oranten der eine oder andere Märtyrer dargestellt sein; bei dem traurigen Zustande aber, in welchem die Grabstätten auf uns gekommen sind, ist eine Scheidung der Oranten nach diesem Gesichtspunkte unmöglich. Wir können nicht einmal Vermuthungen äussern, da hier auch das aus der Gewandung gewonnene Kriterium seine Beweiskraft verliert; denn während die Künstler der vier ersten Jahrhunderte die Heiligen als solche nie in der einfachen Tunika oder Dalmatik, der Tracht gewöhnlicher Verstorbenen, abbilden, sondern immer nur in Tunika und Pallium, kommt es umgekehrt einige Male vor, dass auf Fresken aus der Periode des Friedens Selige, die nicht Märtyrer sind, die Kleidung der heiligen Gestalten tragen.[3] Doch dem sei, wie ihm wolle; Thatsache ist, dass wir uns die Märtyrer auf den zwei zerstörten Feldern der Krypta der sechs Heiligen als Oranten denken können. Wenn

[1] Siehe oben S. 400 f.

[2] Orig., *Exhort. ad martyr.*, 38, Migne, 11, 613 f.

[3] Taff. 190 u. 236. Ich citire nicht Taff. 45, 1; 90, 2, und die beiden Oranten meines *Cyklus christologischer Gemälde* (Taff. I-IV), weil diese aus der Periode der Verfolgungen stammen.

wir jedoch die geringe Breite dieser Felder berücksichtigen, so hat die (zweite) Annahme, dass die Märtyrer mit dem Kranz in der Hand abgebildet waren, eine grössere Wahrscheinlichkeit für sich, da drei Figuren mit dem Kranz in der Rechten weniger Raum als drei Oranten beanspruchen. Für diese Auffassung der Märtyrer sprechen ferner die Fresken, welche zu beiden Seiten der Krönung des hl. Quirinus gemalt sind und die zwölf Apostel, von denen jeder in der Rechten einen Kranz hält, vergegenwärtigen. Die gleiche Auffassung scheint schliesslich auch das winzige Fragment zu fordern, welches zu einem der beiden fraglichen Felder gehört und besser einem nach rechts gewendeten männlichen Heiligen als einem en face stehenden Orans zukommt. Wenn man nun diese Gestalt dreimal wiederholt und auf der rechten Seite zum Abschluss einen Baum hinzufügt, so erhält man die Malerei eines der beiden Felder. Die hier abgedruckte Fig. 45 zeigt, wie dieselbe ursprünglich ausgesehen haben kann.



Fig. 45.

In dem andern Felde haben wir uns das Bild der heiligen Frauen in der nämlichen Haltung zu denken. Demnach würde sich die folgende Vertheilung der Scenen ergeben: in den zwei linken Feldern war die Ankunft der heiligen Frauen und Männer bei Christus, in dem mittleren die Überreichung des Kranzes, und in den zwei rechten die Heiligen mit dem Kranz im paradiesischen Garten gemalt; in der Absis darüber figurirt Christus zwischen den zwölf Aposteln, als Lehrer des neuen Gesetzes, für dessen treue Befolgung die Märtyrer ihr Leben hingegeben haben und deshalb in die Gemeinschaft der Apostel aufgenommen wurden; die eine Hälfte der Eingangswand endlich schmückte die Darstellung des Guten Hirten, von welcher sich drei Fragmente erhalten haben, die auf Taf. 23, 3 von mir zum ganzen Bilde vervollständigt sind; was gegenüber gemalt war, kann man nicht bestimmen; ich möchte an das durch den Sündenfall der Stammeltern verlorene Paradies denken, das sich sehr gut zu einem Gegenstück des Paradies-Bildes des Guten Hirten eignen würde. In der Krypta kam denn auch wirklich ein winziges Bruchstück zum Vorschein, auf dem die linke Schulter einer nackten Gestalt zu sehen ist. Da dasselbe aber auch

von einem Daniel herrühren kann, so lässt sich aus ihm nichts Sicheres für die geäusserte Annahme folgern.

Ein schönes Beispiel einer Krone bietet das Fresko, welches in der Ponziankatakombe über der Fenestella des Grabes des hl. Pollion gemalt ist und den Märtyrer zwischen den hll. Marcellinus und Petrus vorführt.[1] Alle drei Figuren haben die gewohnte Tracht; Pollion hält eine Gemmenkrone, die beiden andern eine geschlossene Rolle. Das Bild daneben, welches die Verschlusswand der Grabkammer der hll. Milix und Pymenius schmückt, zeigt die beiden Märtyrer ebenfalls mit der geschlossenen Rolle;[2] ersterer hat die byzantinische Hoftracht und steht links; Pymenius,[3] der die Gewandung der heiligen Gestalten trägt, ist rechts von der Fenestella. Zwischen beiden prangt das Gemmenkreuz. Eine starke Stalaktitkruste verdeckte zum Theil das Kreuz und die Figur des hl. Milix; ihre Bildung muss schon vor Bosio's Zeit begonnen haben, weil auf dessen Kopie der Heilige mit der Tonsur und einer unverstandenen Tracht abgebildet ist.[4] Als ich die Kruste, so weit es für meinen Zweck nothwendig war, beseitigt habe, wurde unter dem Querbalken des Kreuzes eine mit Mennig gemalte Inschrift sichtbar; sie lautet:

INDVLG ABVNDA(N)S
ENTI(A) |

« Übermass der Güte (Gottes) ».

Dieselbe bildet ein Seitenstück zu der Inschrift: SALVS MVNDI, « Heil der Welt », welche wir auf dem Absismosaik der Basilika des hl. Apollinaris in classe unter dem Gemmenkreuz lesen.[5]

Die Rolle wird in der Malerei der Katakomben als auszeichnendes Attribut vor allem Christus, dann aber auch Aposteln und Lokalmärtyrern gegeben; jener hat sie halb oder ganz geöffnet; diese, mit einer Ausnahme,[6] immer geschlossen. Die ersten isolirten Bilder von Heiligen mit der Rolle sahen wir in Kammern, in welchen die Scene des Gerichtes gemalt ist; sie können Apostel oder Lokalmärtyrer darstellen (vgl. S. 408). Diese Unsicherheit beseitigte der Künstler, welcher in dem Lichtschacht der Cäciliengruft die drei Heiligen malte, dadurch, dass er über ihre Köpfe die Namen schrieb: POLICAMVS SABASTIAVS CVRINVS. Das Fresko stammt nach de Rossi's begründeter Ansicht aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts und ist mit rothem Ocker in Umrissen mehr gezeichnet denn gemalt; die Ausführung ist roher, als die Kopien[7] es vermuthen lassen. Die Heiligen entbehren hier jeglicher Auszeichnung.

[1] Taf. 255, 2.

[2] Taf. 255, 1.

[3] Über den Namen und die Reliquien dieses Heiligen vgl. de Rossi, *Bullett.*, 1891, S, 149 ff.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 135; Garrucci (*Storia*, II, Taf. 87, 3) hat die Irrthümer wiederholt.

[5] Garrucci, *Storia*, IV, Taf. 265, 1.

[6] Taff. 93 f. Sehr selten, und erst im 4. Jahrhundert, wurden auch Verstorbene mit der (geschlossenen) Rolle abgebildet; diese Darstellungen verrathen ganz augenscheinlich den Einfluss der Sarkophagskulptur.

[7] De Rossi, *R. S.* II, Taf. VII; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 10, 3.

Anhang.

Auf Taf. 255, 1 ist uns hier zum ersten Mal das offene Kreuz begegnet. Es hat die sog. lateinische Form und ist reich mit Perlen und Edelsteinen verziert. Wie bemerkt, gehört es in das Ende des 5. Jahrhunderts. Die Katakombe des Ponzian besitzt noch zwei andere Gemmenkreuze, welche aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammen. Das eine schmückt die Schmalwand des Grabes der hll. Abdon und Sennen und gleicht dem zuerst genannten, ist aber so schlecht erhalten, dass die Archäologen es bis jetzt nicht weiter beachtet haben. Das zweite ist in dem Baptisterium gemalt und wurde schon von Bosio in einer unzuverlässigen Kopie veröffentlicht,[1] welche in die geläufigen Handbücher Eingang gefunden hat. Nicht geringere Willkür verräth die Abbildung Perrets, auf welcher nicht bloss die Zeichnung, sondern auch sämmtliche Farben verfehlt sind.[2] Garrucci's Kopie ist bedeutend verbessert, in den Details aber noch ungenau.[3] Wir bringen das Kreuz auf Taf. 259, 1; es steht zwischen Blumen, die zu beiden Seiten des Stammes gleichmässig vertheilt sind. Von dem Querbalken hängen an einem Kettchen die apokalyptischen Buchstaben Aω herab. Darüber befinden sich zwei sehr primitive Leuchter mit brennenden Kerzen; wir haben uns dieselben als auf dem Querbalken stehend zu denken, obwohl derjenige zur Rechten den Balken nicht berührt. Auch dieses Kreuz ist mit Perlen und mit abwechselnd runden und rechteckigen Edelsteinen verziert.



Fig. 46.

In die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts versetzt uns das Kreuz, welches in dem Lichtschacht der Cäciliengruft zwischen zwei einander zugewendeten Schafen, wie auf dem ponzianischen Bilde zwischen Märtyrern, gemalt ist. Es hat ebenfalls die lateinische Form und weist keinerlei Verzierung auf. Wen der Maler in den beiden Schafen darstellen wollte — ob Märtyrer oder Apostel oder gewöhnliche Gläubige —, lässt sich nicht entscheiden. Unter der Gruppe stehen die Heiligen Polykamus, Sebastianus und Quirinus, und oberhalb derselben eine weibliche Orans, in welcher man mit Recht Cäcilia, die Lokalheilige, erkannt hat.

Aus der Periode der Bestattung in den Katakomben besitzen wir bis jetzt nur ein einziges Beispiel eines (mit Mennig) gemalten Kreuzes (Fig. 46). Es hat die

[1] *R. S.*, S. 131; Aringhi, *R.S.*, I, S. 381.
[2] *Catacombes*, III, Taf. LVII.
[3] *Storia*, II, Taf. 86, 3. Rollers Photographie (*Catacombes*, II, Taf. 89, 8) ist undeutlich.

griechische Form, ist 22 cm. hoch und befindet sich über dem Eingang einer ganz verschütteten Kammer in dem anonymen Hypogäum bei San Callisto. Aus dem Charakter der benachbarten Monumente zu schliessen, dürfen wir es mit aller Sicherheit in das 4. Jahrhundert verweisen.

Wer den Geist der altchristlichen Kunst kennt, wird sich über die Seltenheit des Kreuzes in der Malerei nicht wundern; denn der crucifixus war aus dem weiter oben[1] angegebenen Grunde in den vier ersten Jahrhunderten ein unmöglicher Vorwurf für die künstlerische Darstellung, und das einfache Kreuzzeichen eignete sich, wie Palme, Anker, Fisch, Taube mit Ölzweig und die übrigen gleichartigen Symbole, wohl für die Epigraphik, welche es mit Schriftzeichen zu thun hat, aber nicht für die Malerei, deren Objekt die Darstellungen sind.

§ 124. Die Heiligen in der Glorie bei Christus.

Gegen Ende des 4. oder zu Anfang des 5. Jahrhunderts wurde zu Ehren der heiligen Petrus, Marcellinus, Gorgonius und Tiburtius, der vier hervorragendsten Märtyrer der Katakombe ad duas lauros, ein Gemälde ausgeführt, welches dieselben in der Glorie bei Christus zeigt.[2] Es nimmt die Decke der Kammer 22 ein und bildet ihren einzigen Schmuck. Die Komposition verräth augenscheinlich apokalyptischen Einfluss. Der der Perspektive unkundige Künstler hat sie in zwei Feldern entworfen. In dem oberen sitzt, ganz in Purpur gekleidet, Christus auf dem mit einem Polster und einer Fussbank versehenen Thron; er hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch und hat die Rechte zum Redegestus erhoben. Um das nimbirte Haupt sind die Buchstaben Α und ω mit dem monogrammatischen Kreuz, ⳨, vertheilt; in dieser einfachen Weise hat der Künstler die von dem Herrn mehrmals wiederholte, feierliche Aussage: «Ich bin das Α und das ω, der Anfang und das Ende» zum Ausdruck gebracht.[3] Als Thronassistenten wurden die Apostelfürsten gewählt. Petrus steht zur Linken, Paulus zur Rechten Christi; beide akklamiren dem Heiland mit dem Gestus der geöffneten rechten Hand. Ihre Gewandung, wie auch die der übrigen Heiligen, ist die weisse Tunika und das weisse Pallium; denn als Märtyrer «haben sie ihre Kleider gewaschen und weiss gemacht im Blute des Lammes».[4] Die Tunika ist mit dem Purpurklavus, das Pallium mit dem Buchstaben I verziert.

Das untere Feld ist etwas niedriger. In der Mitte steht das Lamm Gottes auf dem Berge, aus dem die vier Flüsse hervorströmen und sich unten vereinigen. Den Kopf des Lammes umgibt ein grüner Nimbus, in welchem das monogrammatische Kreuz zwischen den Buchstaben Α und ω eingezeichnet ist. Nebenan steht das Wort

[1] Vgl. S. 228.
[2] Taff. 252 ff.
[3] *Off.*, 1, 8; 21, 6, 22, 13.
[4] *Off.*, 7, 14.

IO|RDAS, welches sich auf das aus dem Berge fliessende Wasser bezieht. Zu beiden Seiten des Lammes sind die vier Heiligen vertheilt; sie haben ihre Rechte, Christo akklamirend, erhoben. Petrus und Marcellinus sind bärtig, Gorgonius und Tiburtius bartlos. Der von den Figuren unbedeckt gelassene Raum ist durch Blumenschnüre und Rosen ausgefüllt. Obgleich Petrus, als Exorcist, eine niedrigere Rangstufe als der Presbyter Marcellinus hatte, nimmt er dennoch den Ehrenplatz, rechts von dem Lamme, ein. Es scheint demnach, dass der Künstler irrthümlich vom Beschauer aus gerechnet hat. Dieses würde auch erklären, warum in dem oberen Felde der Apostel Petrus nicht, wie sonst immer in den Katakomben, zur Rechten Christi gemalt ist.

Die Malerei hat zu dem Irrthume Veranlassung gegeben, als seien in der Kammer, in welcher sie sich befindet, die hll. Petrus und Marcellinus bestattet gewesen. Seitdem die wahre Krypta der Heiligen aufgedeckt ist, möchte man die Kammer etwa zur Grabstätte des hl. Gorgonius stempeln. Aber diese Annahme ist unzulässig. Die Kammer gehört zu denjenigen, welche rings um die Gruft der beiden Hauptheiligen, «retro sanctos», angelegt wurden; sie hat mit den zwei benachbarten Krypten ein gemeinsames Lucernar und stammt mit ihnen aus der allerletzten Zeit der unterirdischen Bestattungsweise. Wie auf mehreren andern Malereien dieser Periode, so kommt auch auf ihr die Persönlichkeit dessen, der sie ausführen liess, scheinbar gar nicht zur Geltung. Das Bild selbst spricht aber für ihn; es ist ein beredtes Zeugniss seiner Liebe zu Christus und den Märtyrern, insbesondere den Lokalheiligen der Katakombe: er liess es anfertigen, um sich dadurch die Gunst der Heiligen zu sichern. Die mittelalterlichen Dedikationsinschriften von Bildern sagen es in Formeln, wie z. B.: «pro amore Dei et sanctorum... pingere feci»; «pro amore Dei et remedio animae meae pingere feci» u. s. f.

Die besprochene Malerei ist aus der Periode der Bestattung in den Katakomben die einzige erhaltene, welche Märtyrer in der Glorie bei Christus vorführt. Die beiden andern gehören einer späteren Zeit an und sind bedeutend vereinfacht; sie gleichen in der Kompositionsweise jenen Bildern, auf denen die Apostel stehend ihren göttlichen Lehrmeister umgeben. Das eine Fresko wurde im 6. oder 7. Jahrhundert über einer der Haupttreppen der Katakombe des hl. Hermes gemalt und ist leider sehr verdorben. Auf Taf. 260, 1 geben wir das Wenige, was sich von ihm erhalten hat. Links steht der hl. Protus, rechts der hl. Hyacinthus, beide durch den Nimbus ausgezeichnet und durch die beigesetzten Namen: *sct. pro*T*us*, *s*CT. IAQVIN*tu*S, kenntlich gemacht. Ihre Rechte ist vor der Brust erhoben; die Linke hält die versiegelte Rolle. In der Mitte sass der Heiland, dessen Figur am meisten beschädigt ist; man sieht noch etwas von dem Nimbus, von der linken Hand mit dem geschlossenen Volumen und von dem Suppedaneum, auf dem seine Füsse ruhten. Obgleich die rechte Hand zerstört ist, so unterliegt es keinem Zweifel, dass sie zum Gestus des Redens erhoben war. Von dem Gesicht ist nichts mehr zu sehen; daher muss es unentschieden bleiben, ob Christus hier, wie auf dem Fresko in S. Felicitas, bartlos war, oder ob er einen Bart hatte, wie auf dem Bilde in Santi Pietro e Marcellino und auf den-

jenigen der Ponziankatakombe. Um die drei mit hellen Gewändern bekleideten Gestalten kräftig hervortreten zu lassen, hat der Maler den von ihnen nicht bedeckten Grund bis zu den Namen mit blauer Farbe ausgefüllt.

Dem zweiten Fresko widmen wir wegen seines künstlerischen Werthes vier Tafeln (261-264). Es befindet sich in der Katakombe der Generosa am Grabe der Lokalmärtyrer und stellt Christus zwischen den hll. Simplicius, Faustinus, Viatrix und Rufinianus dar. Bei seiner Entdeckung besassen die Farben ihre ursprüngliche Frische; de Rossi liess es sofort kopiren und veröffentlichte von ihm eine « fedele e splendida riproduzione ».[1] Nicht lange nacher war man genöthigt, es von der den Einsturz drohenden Wand abzulösen. Ein gewisser Succi unterzog sich dieser schwierigen Arbeit;[2] die Wand wurde ausgebessert und erhielt darauf ihre Malerei wieder. Wie vorauszusehen war, kam letztere hierbei sehr zu Schaden: die Farben verloren nicht bloss ihre Lebhaftigkeit, sondern wurden an mehreren Stellen mit dem Stuck zerstört. Succi flickte nur die schadhaften Theile des Hintergrundes aus und bediente sich dazu so ordinärer Farben, dass man seine « Ausbesserungen » leicht herausfinden kann. Den bis zu den Schultern der Figuren reichenden Vorhang, der in mehrere, gleichmässig abwechselnde, braune und ockergelbe Flächen abgetheilt war,[3] füllte er mit einem schmutzigen Rothbraum, welches bei der ersten, vierten und fünften Figur hie und da über die äusserste Kontur der Gewandung, bei der zweiten über den Fuss gestrichen wurde. Im Übrigen liess er, in richtiger Würdigung seiner geringen Fähigkeit, die Gestalten unberührt; demnach dürfen wir sagen, dass die Originalmalerei in der Hauptsache unverändert geblieben ist. Bringt man mit ihr de Rossi's Kopie in Vergleich, so fällt auf die Treue derselben kein allzu günstiges Licht: die Farben sind, von der Gewandung Christi abgesehen, zwar ziemlich richtig getroffen, die Köpfe verloren aber jede Ähnlichkeit mit dem kraftvollen Original, da sie von dem Kopisten stark modernisirt wurden und deshalb einen fremdartigen, süsslichen Ausdruck angenommen haben. Aus diesem Grunde hielt ich es für nothwendig, eine neue Kopie anfertigen zu lassen. Dieselbe bietet das Gemälde in seinem jetzigen Zustand, also mit allen seinen Schäden, welche ihm Succi und die Ungunst der Zeiten zugefügt haben. Da der Raum zum Einstellen des photographischen Apparates zu eng ist, so wurde jede Figur für sich gesondert photographirt. Dadurch erzielte ich bei meiner Kopie eine Treue, welche schwerlich gesteigert werden könnte. Die farbige Tafel (262) bringt die ganze Malerei; die übrigen das Kniestück Christi und die Brustbilder der Heiligen.

Christus, ganz in Purpur gekleidet und durch den Kreuznimbus ausgezeichnet, sitzt auf einer Kathedra, welche, wie in vielen andern Fällen, gar nicht angedeutet ist; er hält in der Linken ein geschlossenes Buch und macht mit der seitwärts ausgestreckten Rechten den (gebräuchlicheren) Redegestus; sein Kinn umgibt ein für die spätere

[1] *R. S.*, III, Taf. LI, S. 656.

[2] Succi ist derselbe, welcher die aus der alten Paulsbasilika geretteten Papstbilder abgelöst hat.

[3] Wie man aus Taf. 262 ersehen kann, hat das linke Ende des Vorhanges noch etwas von der ursprünglichen Form bewahrt.

Zeit auffallend kurzer Bart; die Haare sind lang und auf den Rücken geführt. Da seine Figur am meisten gelitten hat, so bringen wir in Fig. 47 von ihr die Photographie, welche Parker vor ihrer Abtrennung von der Wand machen liess. Die zu beiden Seiten von Christus vertheilten Heiligen stehen. Den Ehrenplatz hat Simplicius, dessen Name schon bei der Entdeckung des Freskos vollständig zerstört war; dann kommt Faustinus (*scs* † FA*u*S*ti*NIANV*s*), dann Viatrix († SC*a viatri*X) und zuletzt Rufinianus (*scs* † RVFIN*ia*N*us*). Viatrix trägt die an dem Ärmelbesatz sichtbare Tunika und darüber die Dalmatik, welche mit einem breiten Besatz an der Halsöffnung[1] und mit zwei Achselsegmenten verziert ist. Alle diese Ornamente sind reich mit Perlen und Edelsteinen bestickt; ein Perlendiadem schmückt ihre unverhüllten, nach Art der Jungfrauen zu einem Wulst zusammengelegten Haare. Simplicius und Faustinus haben die gewohnte Tracht der heiligen Gestalten; ihre Tunika ist mit breiten Ärmeln versehen und mit dem Klavus verziert, der aber nicht gradlinig hinaufgeht, sondern in der Schulternähe nach links abbiegt; das bei Faustinus erhaltene Palliumende zeigt statt des Buchstabens eine unregelmässige Verzierung, welche auf de Rossi's Kopie fast die Form eines Rechteckes hat. Rufinianus ist mit den Gewändern der byzantinischen Hofbeamten bekleidet; von der reichen Verzierung der gegürteten Tunika ist gegenwärtig nur das Achselsegment sowie etwas von der Einfassung des unteren Saumes zu sehen; de Rossi's Kopie weist ausserdem das in einen Diskus endigende Lorum und zwei runde Segmente in der Kniegegend auf; die Chlamys hatte vorn und auf dem Rückentheile das Tablion. Alle vier Heilige haben den vollen



Fig. 17.

[1] Mit einem ähnlichen Besatz war die Dalmatik auch an dem unteren Ende eingefasst.

Nimbus und halten mit der verhüllten Linken die Gemmenkrone; während die drei männlichen sich zum Verhüllen der Hand des Mantels bedienen, hatte sie Viatrix unter einem eigenen Tuch (mappa) geborgen, welches jetzt fast vollständig zerstört ist.

Für die Datirung der Malerei besitzen wir an der im Jahre 683 oder Ende 682 erfolgten Übertragung der Heiligenleiber[1] einen werthvollen Anhaltspunkt. Dass dieselbe schon damals existirte, beweist die Thatsache, dass sie bei der Öffnung des Grabes ihre erste grössere Beschädigung erlitt. Da sie sodann in artistischer Hinsicht sowohl die auf Taff. 255 und 257 ff. wiedergegebenen Fresken aus Ponzian als auch die beiden Gruppenbilder von dem Grabe des hl. Kornelius (Taf. 256), die wir gleich ausführlicher behandeln werden, weit übertrifft, so müssen wir ihre Entstehung in eine beträchtlich frühere Zeit hinaufrücken. Ihre Vorzüge ergeben sich aus einem Vergleich mit den erwähnten Fresken von selbst: die Figuren sind im Ganzen richtig gezeichnet; richtig und mit gutem Geschmack sind auch die vorzüglichen Farben gewählt. Der Künstler besass sogar noch das Vermögen, die einzelnen Gestalten zu individualisiren; jeder Kopf ist grundverschieden von dem andern: in dem ersten ist Anmuth, in dem zweiten Energie, Würde und Ernst in dem dritten, und in den zwei letzten Milde zum Ausdruck gebracht. Diese künstlerischen Vorzüge bestimmen mich, die Malerei spätestens in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts zu datiren.

Anhang.

Die Malereien am Grabe des hl. Kornelius.

Wie auf einigen Grabstätten aus dem 4. Jahrhundert Verstorbene in der Ausübung oder mit den Abzeichen ihres irdischen Berufes abgebildet sind, so erscheinen am Grabe des hl. Kornelius in der Lucinagruft heilige Bischöfe und Päpste mit den Abzeichen ihrer kirchlichen Würde. Diese in mehrfacher Beziehung wichtigen Malereien, welche wir schon öfters citirt haben, wurden von de Rossi[2] und P. Marchi im März 1851 entdeckt und zwölf Jahre später in zwei farbigen, aber nicht ganz getreuen und auch nicht ganz vollständigen Kopien veröffentlicht,[3] da die Originale an mehreren Stellen mit einer stalaktitartigen Kruste überzogen waren. Die Beseitigung der störenden Kruste durch Waschungen mit verdünnter Säure hatte zur Folge, dass ich eine Kopie anfertigen lassen konnte, welche die veröffentlichte wesentlich verbessert hat (Taf. 256). Zunächst erhielten die Farben überall da, wo sie nicht mit dem Stuck zerstört sind,[4] ihre ursprüngliche Frische wieder; dadurch gewannen beson-

[1] De Rossi, *R. S.*, III, S. 661.
[2] De Rossi, *R. S.*, I, S. 277 f.
[3] *R. S.*, I, Taff. VI u. VII.
[4] Der Zustand der Fresken hat sich seit ihrer Entdeckung namentlich in dem unteren Theil der beiden links von dem Grabe des hl. Kornelius gemalten Figuren (Taf. 256, 1) bedeutend verschlimmert.

ders die Köpfe, die auf de Rossi's Kopie etwas verwaschen und gleichförmig erscheinen, während sie auf dem Original alle verschieden gebildet sind. Von dem Namen des hl. Optatus ferner las de Rossi nur den Anfangsbuchstaben O; heute ist dagegen die ganze Legende sichtbar. Schliesslich war es mir möglich, durch Berichtigung und Vervollständigung der langen Dipintoinschrift das Alter der Fresken um mehr als zweihundert Jahre höher hinaufzurücken.

Die Heiligen sind zu zweien auf jeder Seite des Grabes angebracht: rechts sieht man Kornelius und Cyprian, links Sixtus (II) und Optatus. Alle sind mit den Pontifikalgewändern (Sandalenschuhe, Talartunika, Dalmatik, Kasel und Pallium) bekleidet und durch den Nimbus ausgezeichnet; sie halten in der Linken ein mit Edelsteinen geschmücktes Buch und machen mit der vor der Brust erhobenen Rechten den Redegestus. Sixtus und Cyprian sind bartlos; bei Optatus ist etwas Backenbart, bei Kornelius der Schnurrbart angedeutet; alle haben die grosse Tonsur. Als Idealgestalten mussten sie durch beigesetzte Namen kenntlich gemacht werden. Jede der beiden Gruppen stammt von einem verschiedenen Maler; denn bei der linken stehen die Namen im Nominativ, bei der rechten im Genitiv; stets ist das Kreuz und das Epitheton heilig mit der Bezeichnung Papst oder Bischof hinzugefügt. Die Beischriften lauten: S*cs* † XVSTVS PP ROM (*papa romanus*), SCS † OPTAT : EPISC(*opus*); SC*i* † COR*n*E*lii* P*p. rom.*, SCI † *cy*-PRI*ani episcopi*.

Ausser den Namen sind noch in der Umrahmung der Bilder zwei längere Inschriften angebracht. Von der einen, welche in schwarzen Buchstaben auf gelbem Grunde geschrieben ist, las de Rossi mit Hilfe von Ps., 58, 17: «EGO AV*tem* *c*ANTABO BIRTVTEM TVAM ET EX*alta*BO MISERICORDIAM TVAM QV*i*A FACTVS *e*S ET *s*V*s*CEPTRO (sic) MEVS». Die Inschrift wäre nach ihm ein Lob- und Dankgebet eines Verfolgten, dem der starke Arm Gottes und vielleicht auch eines weltlichen Monarchen beigestanden habe. In dem Verfolgten sah er den hl. Leo III, in dem Monarchen Karl den Grossen: «E a chi meglio che a Leone III si addice quel cantico? Egli, campato per miracolo dalle mani dei suoi nemici..., ricondotto a Roma e giustificato dalle calunnie degli avversari per opera di Carlo Magno, potè con le voci del salmista cantare a Dio e al monarca suscitato da Dio per la sua salute: *ego autem cantabo*» u. s. w.[1] Nach der Reinigung der Bilder ergab es sich jedoch, dass die in der oberen und der rechten Borte enthaltene Inschrift vollständig aus dem Psalm geschöpft ist: † EGO AV*tem* CANTABO BIRTVTEM TVAM ET EXALTABO MANE MISERICORDIAM TVAM QVIA FACTVS SET (für *est*) SVSCEPTRO (für *susceptor*) MEVS ET REF*u*G*ium* MEVM I*n* DI*e tribulationis meae.*[2] «Ich aber will besingen deine Stärke, und frohlocken des Morgens ob deiner Barmherzigkeit; denn du bist's, der mich aufnimmt, bist meine Zuflucht am Tage meiner Trübsal». Die Inschrift setzte sich in der linken und der unteren

[1] *R. S.*, I, S. 299. [2] *Ps.* 58, 17.

Borte weiter fort, wo gegenwärtig nur noch einige Buchstaben zu sehen sind. Wie der zerstörte Theil auch immer gelautet haben mag, das ist sicher, dass in den erhaltenen Worten von einem «Scepter» nicht die Rede ist. Hiermit fällt das Fundament für die Annahme de Rossi's, dass die Malereien sich auf Leo III und Karl den Grossen beziehen.

In der Borte über den hll. Kornelius und Cyprian, wo de Rossi bloss einige in Weiss auf Roth gemalte Buchstaben sah, «le quali nè senso danno, nè una sola parola»,[1] kann man jetzt deutlich den 12. Vers des 115. Psalmes lesen: (†) QVID RETRIBVAM DN *pro omnib*VS QVA*e retribuit mihi?* Das Übrige war ähnlich wie bei der schwarzen Inschrift vertheilt, ist aber fast ganz zerstört.

Obgleich wir nicht den vollen Inhalt der beiden Inschriften kennen, so beweist doch das, was von ihnen übrig geblieben ist, zur Genüge, dass sie von einem Verfolgten handeln, welcher zu Gott, dem grossen Tröster der Heimgesuchten, seine Zuflucht nahm. Da sich dieses aber auf viele Päpste des Alterthums anwenden lässt, so ist aus den Inschriften allein der Schluss auf das Alter der Malereien nicht möglich. Hierfür kommt zunächst die sonderbare Nachricht des unter Honorius I (625-638) oder kurz darauf verfassten *Liber de locis sanctorum martyrum* in Betracht, derzufolge «Kornelius und Cyprian zusammen in der Kirche geruht haben». Ein solcher Irrthum erklärt sich, wie schon de Rossi vermuthet hat, am besten durch die Annahme eines Bildes, das die beiden Heiligen vereinigt zeigte: und dieses kann kein anderes als das in Rede stehende sein. Denn nach dem *Salzburger Itinerar,* dessen Abfassung sicher in das Pontifikat des genannten Papstes fällt, lag der hl. Kornelius noch in seinem ursprünglichen Grabe: «Cornelius pp. et mart. longe in antro altera (altero) requiescit».[2] Demnach existirten die Fresken schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts. Wenn wir nun ihren Urheber aus der Geschichte der unmittelbaren Vorgänger Honorius' I erfahren wollen, so fällt die Wahl entschieden auf Johannes III (561-574); denn «er liebte die Cömeterien der heiligen Märtyrer, restaurirte sie» und «stellte in ihnen den Gottesdienst wieder her»; er hatte schwere Verfolgungen zu erdulden; und als die bedrängnissvolle Lage, in die ihn der Zwist mit Narses gebracht hatte, unerträglich geworden war, da zog er sich auf die dem Lucinahypogäum benachbarte Katakombe des Prätextat zurück,[3] für welche er eine Vorliebe gehabt zu haben scheint. Alles dieses sind Anzeichen, welche darauf hinweisen, dass er die Fresken an dem Grabe des hl. Kornelius malen liess.

Die Bilder selbst widersprechen einer solchen Datirung nicht. Bei dem gänzlichen Mangel an sicher datirbaren Fresken aus jener Zeit müssen wir uns damit begnügen, die Elfenbeinskulpturen der Konsuldiptychen, und vor allem dasjenige des Basilius aus dem Jahre 541, zum Vergleich heranzuziehen (Fig. 48).[4] Die Gestalt des

[1] *R. S.*, I, S. 298.

[2] De Rossi, a. a. O. S. 139. Über das Alter dieser beiden Itinerarien handelt de Rossi ebenda S. 144 f.

[3] *Liber pontificalis,* in Johannem III, ed. Mommsen, 157 f.

[4] Vgl. auch das Diptychon eines Anonymus in meinem *Capitolo*, S. 20.

Konsuls berührt sich in mehreren Punkten mit denen der Heiligen: hier wie dort finden wir die gleiche ovale Kopfbildung mit der langen Nase und dem kurzen Kinn, den gleichen Schnitt der Augen mit dem erstaunten Blick und die gleiche Behandlung der Gewänder mit ihrem schematischen Faltenwurf. Also auch vom künstlerischen Standpunkte aus steht nichts im Wege, die Malereien Johannes III zuzuschreiben.



Fig. 48.

Die Katakombe des Prätextat, auf welche sich der hart geprüfte Papst zurückgezogen hat, gehört zu den ältesten und hervorragendsten. In ihr erlitt einer seiner Vorgänger, Sixtus II, das Martyrium; das mag der Grund sein, warum Johannes gerade diesen Papst an dem Grabe des hl. Kornelius abbilden liess. Die Zusammenstellung Cyprians mit Kornelius lag nahe, da beide durch Freundschaft mit einander verbunden waren und in derselben Verfolgung als Opfer fielen, so dass ihr Fest am nämlichen Tage gefeiert wird. Auch Sixtus erhielt, der Symmetrie halber, einen ausserrömischen Bischof, nämlich Optatus, dessen Grab in der Kallistuskatakombe eine grosse Verehrung genoss. Auf den hl. Optat bezieht sich, wie de Rossi (*R. S.*, II, S. 221 ff.) richtig erkannt hat, die in zwei Zeilen abgefasste Grabinschrift, von welcher einige Fragmente in der Area I der Kallistuskatakombe, andere in der Krypta des hl. Eusebius zum Vorschein gekommen sind. Die Inschrift erwähnt in der ersten Zeile einen EPISCOPUS VES*cer*ITANV*s*, mit dem nur unser Optat gemeint sein kann; in der zweiten las de Rossi irrthümlich REC(*essit*).NUMIDIAE R(*ecessit*) PR(*idie*).ID(*us*)..., während REG(*ione*). NVMIDIAE R(*ecessit*) u. s. w. zu ergänzen ist. Wahrscheinlich gehörte der Heilige zu der Schar jener Flüchtlinge, die bei dem Einfall der Vandalen in Numidien ihr Vaterland verliessen und nach Rom kamen. Thatsache ist, dass er in Rom starb und in der Kallistuskatakombe begraben wurde. Da einige Bruchstücke seines Epitaphs in der Eusebiuskrypta gefunden wurden, so drängt sich die Vermuthung auf, dass dort auch sein Grab war. Der Umstand, dass er, wie der hl. Eusebius, fern von der Heimath gestorben ist, mag die Wahl der Grabstätte beeinflusst haben. In der Inschrift war vielleicht kurz hervorgehoben, dass Optat sich aus Numidien nach Rom geflüchtet hatte. Dieses vorausgesetzt, kann die Inschrift folgenden Wortlaut gehabt haben:

hic requiescit Optatus EPISCOPVS VES*cer*ITANV*s* *in pace*...
qui Roman confugit e REG. NVMIDIAE R PR. ID.........

« Hier ruht im Frieden der vesceritanische Bischof Optatus....., welcher aus Numidien sich nach Rom geflüchtet hat, wo er am Tage vor den Iden des... gestorben ist ».

Die an dem Grabe des hl. Kornelius abgebildeten Fresken sind also gut um zweihundert Jahre älter, als man sie bisher nach de Rossi's Vorgange geschätzt hat. Dadurch steigt ihr Werth, da nur wenige aus dem 6. Jahrhundert in den Katakomben erhalten sind. In ihnen haben wir eines der ersten Beispiele der für Päpste und Bischöfe bald typisch gewordenen Darstellungsform vor uns.

Mit diesen Malereien beschliessen wir die Besprechung der Darstellungen religiösen Inhaltes. Von denen, welche im letzten Kapitel behandelt wurden, stammen die meisten aus dem 5. und den folgenden Jahrhunderten. In jener Zeit dienen die Katakomben nicht mehr den Zwecken der Todtenbeerdigung: sie sind nun Stätten des Kultes geworden. Unzählige Pilger steigen alljährlich in die unterirdischen Grüfte hinab, um die in ihnen beigesetzten Märtyrer zu verehren; an den Anniversarien zumal ist der Zudrang so stark, dass die engen Krypten und Gallerien die Scharen der zum Gottesdienst herbeigeeilten Gläubigen kaum zu fassen vermögen. Seitdem ist die Kunstthätigkeit in den Katakomben nur noch auf die Ausschmückung der Märtyrergräber gerichtet. Die Maler knüpfen naturgemäss an die altchristlichen Schöpfungen an, oder setzen dieselben, besser gesagt, weiter fort: wie man früher Verstorbene in der Seligkeit als Oranten zu zweien und zu mehreren neben einander malte, so stellt man jetzt Märtyrer, mit irgend einem Attribut, zu zweien oder dreien zusammen; und wie auf den Bildern des lehrenden Christus die Apostel um ihren Meister geschart sind, so umgeben ihn jetzt Märtyrer; einmal ist ihm das Lamm und einmal das Kreuz substituirt. Die Künstler handeln somit ganz nach den Principien ihrer Vorgänger aus dem 3. und 4. Jahrhundert, indem sie « durch grössere oder geringere Modifikationen » der ererbten und durch die ununterbrochene Tradition geheiligten Gruppenbilder neue Darstellungen schaffen.[1] Und wenn sie es für nothwendig erachten, ihren Kompositionen erklärende Inschriften beizusetzen, so bedienen sie sich hierzu ihrer Muttersprache, d. i. der lateinischen. Also auch diese letzten Schöpfungen sind durch und durch römisch; von fremden Einflüssen, möge man diese « byzantinisch » oder « orientalisch » nennen, zeigen sie keine Spur, wie auch in der Malerei der vier ersten Jahrhunderte die Werke specifisch christlichen Inhaltes von heidnischem Einfluss frei geblieben sind. Von den altchristlichen Schöpfungen reichen einige, wie wir gesehen haben, bis in das 1. Jahrhundert hinauf; andere entstanden im 2., andere im 3. und 4. Jahrhundert. Alle wurden von Künstlern, welche in Rom lebten und wirkten und der Mehrzahl nach zweifelsohne auch Römer waren, für die Gräber der römischen Katakomben entworfen und an den Gräbern ausgeführt. Also auch sie sind im weitesten Sinne des Wortes römisch. Unter solchen Umständen wird man es begreiflich finden, dass ich die von F. X. Kraus[2] und andern Gelehrten gemachten Versuche, den Ursprung einiger altchristlicher Darstellungen, z. B. des Guten Hirten und des ΙΧΘΥΣ, im Orient zu suchen, nicht ernsthaft nehmen

[1] Siehe oben S. 56 f.

[2] *Geschichte der christl. Kunst*, I, S. 81 f, 84 ff.

konnte.[1] Die Thatsache, dass die Musterblätter der römischen Künstler auch auswärts Verbreitung fanden, beweist, dass Rom der gebende, nicht der empfangende Theil war.

Es erübrigen jetzt noch die Malereien, welche Scenen aus dem realen Leben vorführen. Bei der Besprechung ist der erste Platz den Darstellungen der Todtenmahle eingeräumt worden, weil sie diejenigen aus dem Handwerk und Gewerbe, die Fossorenbilder ausgenommen, an Zahl und Alter übertreffen.

[1] Vgl. meinen Aufsatz: *Schäden und Rückschritte auf dem Gebiete der christlichen Archäologie*, in *Historisch-politische Blätter*, 1898, S. 497 ff. Derartige Versuche, die neuerdings in einem grösseren Massstabe wiederholt wurden, gehen von einer schwärmerisch übertriebenen Werthschätzung der im Orient zerstreuten altchristlichen Monumente und von einer unrichtigen Vorstellung von der Grösse und dem Alter des in den römischen Katakomben geborgenen Freskenschatzes aus.

DREIUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

Die Todtenmahle.

Wenn wir von den Personifikationen der Agape und Irene absehen, so unterscheiden sich die vier in § 118 behandelten Darstellungen des himmlischen Mahles wenig oder gar nicht von denen, welche, wie wir gleich zeigen werden, Todtenmahle vorführen. Niemand wird sich über diese Ähnlichkeit wundern, da ja beide denselben natürlichen Vorgang schildern. Daher gleicht auch das Mahl der Vibia vollständig dem Mahle der «septem pii sacerdotes», — und doch ist dieses ein Todtenmahl, während jenes auf den «Gefilden der Seligen» abgehalten wird.[1] Die Todtenmahle sind seltener als die übrigen Mahlscenen; denn man kennt bisher nur vier Beispiele. Drei befinden sich in der Katakombe ad duas lauros und sind bereits veröffentlicht, jedoch in Kopien, welche die Originale mehr als gewöhnlich verunglimpft haben; eines, das älteste, ist in dem Hypogäum der Flavier gemalt.

1. Eingangswand der Kammer VI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 62, 2. Fig. 49.

Eine der ersten Malereien, auf welche der Besucher der Katakombe ad duas lauros jetzt stösst, ist diejenige, die wir auf Taf. 62, 2 wiedergeben. Sie füllt das lange, schmale Feld über dem Eingange der Kammer VI. Das mittlere Stück war schon in der Zeit vor Bosio mit dem Tuff herabgefallen; denn seine Kopie weist dort eine Lücke auf. Später wurde die Malerei sehr verunstaltet; irgend ein Barbar schlug die Gesichter aller Figuren mit der Hacke heraus und strich dann mit einem spitzen Instrument das Fresko an zwei Stellen durch. Die von Avanzini für Bosio angefertigte Kopie enthält so viele Ungenauigkeiten, dass auch nicht eine einzige Figur dem Original vollständig entspricht.[2] Garrucci's Zeichner fügte zu den alten Irrthümern noch einen neuen hinzu, indem er die Reste eines Korbes als die Rückseite eines fortschreitenden Mannes abgezeichnet hat.[3] Daher kein Wunder, dass die Bedeutung

[1] Taff. 132, 1; 133, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 349; Aringhi, *R. S.*, II, S. 77; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 106,

[3] Garrucci, *Storia*, II, Taf. 45, 1.

der Malerei in der Hauptsache bis jetzt räthselhaft geblieben ist. Die Kammer selbst zeichnet sich vor allen übrigen dadurch aus, dass sie zur Hälfte unter dem Boden der Gallerie ausgegraben ist; sie hat, wie viele andere in dieser Katakombe, keine Arkosolien, sondern nur loculi. Sämmtliche Gräber sind erbrochen und ihres Inhaltes wie auch der Verschlussplatten beraubt, so dass man nicht angeben kann, wer in ihnen geruht hat. Die schmalen Felder zwischen den Gräbern sind mit Stuck bekleidet und mit einfachen Arabesken ausgeschmückt. Auf der Decke ist in der Mitte das schöne Bild des mit dem Schafe beladenen Guten Hirten, und in den vier Ecken je eine betende Gestalt, zwei Männer und zwei unverhüllte Frauen, gemalt.[1]

Die uns hier interessirende Darstellung besteht aus zwei Gruppen, welche ursprünglich durch eine schmale Borte von einander getrennt waren, da ihr Niveau ein verschiedenes ist. Diejenige zur Rechten vergegenwärtigt ein Mahl.[2] Die beiden Gäste, anscheinend ein Ehepaar, sind auf der Speisebank gelagert. Vor dem mit einer buntgestreiften Decke überzogenen Polster steht der dreifüssige Tisch, welcher auf der Zeichnung Avanzini's leer ist. Der Mann nimmt den Ehrenplatz ein, und nicht die Frau, wie auf den Kopien. Er langt mit der rechten Hand nach einem Becher, den ihm der Tafeldiener (delicatus) kredenzt; seine Linke ist durch das Polster verdeckt. Die Frau stützt sich mit dem linken Arm auf das Polster und hat die Rechte nach dem Tische zu ausgestreckt, als würde sie nach den Speisen langen. Neben ihr steht die Dienerin (delicata), welche eine zusammengefaltete Serviette (mappa contabulata) über die linke Schulter gelegt hat und mit der rechten Hand das Speisepolster berührt; als delicata trägt sie das Haar gelockt und aufgelöst. Die Serviette fehlt auf den Kopien. Der Tafeldiener hatte nach Bosio's Kopie ebenfalls langes und gelocktes Haar, glich also ganz dem delicatus auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana; in der linken Hand hält er eine gestreifte Serviette (mappa clavata), die Avanzini in eine Chlamys verwandelt hat.

Die Darstellung zur Linken ist etwas tiefer gemalt. Ein grosser Theil des Gemäldes fehlt mit dem Stuck. In dem erhaltenen Theile erkennt man zwei von den Gestalten, die in der Mahlscene auftreten, wieder, nämlich die Frau und die Tafeldienerin, welche hier mit einem Sack beladen ist. Avanzini zeichnete letzteren so undeutlich ab, dass Bottari ihn für «ein Stück Tuch», Garrucci für ein «Tischtuch», «tovagliuola», angesehen hat. Über und neben den Figuren sind grüne und gelbbraune Büschel an einer Schnur aufgereiht, von denen Avanzini nur drei in Form von Guirlanden, in seine Kopie aufgenommen hat. Andere ähnliche Büschel waren in einem Korbe ausgestellt,[3] von dem bloss die linke Seite übrig geblieben ist; die erhaltenen von ihnen haben lange Schnüre zum Aufhängen. Wie hier die Büschel an einer in der Höhe befestigten Schnur gereiht sind, so hängen, an einem Balken oder einer Stange, in dem Laden eines Schweinemetzgers ein Schweinskopf, Schinken,

[1] Vgl. Taff. 63, 1; 64, 2, 3.

[2] Taf. 62, 2.

[3] Dieser Korbrest ist es, der auf Garrucci's Kopie der Rücken eines Mannes wurde. Letzterer soll ein «Tafeldiener» sein: servente in atto di recare a mensa le vivande (a. a. O. S. 53).

Speckseiten und Lungen, in der Bude eines Kleiderhändlers gestickte Gürtel, Kissen und eine Ärmeltunika, in der Werkstatt eines Messerschmiedes Messer, ein Beil und eine Hacke, und in der pompejanischen Schenke Würste und andere Esswaren.[1] Schon hieraus folgt, dass auf unserem Fresko irgend ein Verkaufsladen dargestellt oder vielmehr nur angedeutet ist. Die Frau ergreift einen der Büschel mit der rechten Hand, offenbar in der Absicht ihn zu kaufen; denn die ihr folgende Dienerin mit dem Sack beweist, dass wir Personen, welche Einkäufe besorgen, vor uns haben. Die pedissequa zupft ihre Herrin ungeduldig an der Tunika, ein kleiner Zug aus dem Familienleben, der um so mehr zu beachten ist, als er in der Malerei der Katakomben einzig dasteht. Die Handgeberde der Frau war selbstverständlich von der Frage: «Wie viel kostet der Büschel?» beigleitet. Die Käuferin setzt aber nothwendig eine Verkäuferin voraus. Diese war in dem zerstörten Theile rechts von dem Korbe



Fig. 49.

abgebildet, und zwar in dem Augenblick, wo sie durch Auswerfen der Finger der rechten Hand die für den Büschel geforderte Summe angab. Die Richtigkeit des letzteren Details ist durch die Verkaufscenen der pompejanischen Wandmalereien, namentlich durch die vor wenigen Jahren in dem Haus der Vettii entdeckten, zur Genüge verbürgt. Auch auf dem Denkmal von Isernia, welches die bekannte Abrechnungscene darstellt, wirft die Gastwirthin (copo) zwei Finger aus, um dadurch «duos asses» anzudeuten.[2] Deshalb wird man gegen meine Wiederherstellung des Bildes, welche ich in Fig. 49 biete, keinen Einwand erheben können.

Das Fresko ist auf einem schönen Bewurf von zwei Schichten in guten Farben ausgeführt; es stammt von einem Maler der ältesten Künstlerfamilie, die in Santi Pietro e Marcellino von Anfang bis über die Mitte des 3. Jahrhunderts hinaus beschäftigt war. Der Maler besass noch ein gewisses Mass schöpferischen Vermögens. Die Gewandung, die er den Figuren gab, besteht in der seit dem 3. Jahrhundert üblichen Tunika mit langen Ärmeln, welche bei der Dienerin gegürtet, bei den übrigen Gestalten ungegürtet ist. Die Frau in der Kaufscene trägt ausserdem

[1] Vgl. über die citirten Monumente Jahn, *Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen,* in *Berichte der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften,* 1861, S. 291 ff.

[2] Vgl. Jahn, a. a. O., Taf. 6.

noch ein Halstuch (orarium). Avanzini hat es ausgelassen und das untere Ende desselben in die linke Hand der Frau verwandelt. Das Haar der Dienerin ist, wie schon bemerkt wurde, aufgelöst; dasjenige der Frau zeigt die Tracht, welche im 3. Jahrhundert in Mode kam. Der Kuriosität halber sei erwähnt, dass Perret die auf dem Scheitel zu einer Krone zusammengelegten Zöpfe für eine «goldene Krone» angesehen und die Frau als «femme couronnée» veröffentlicht hat.[1] Als Fussbekleidung erscheint der niedrige Schuh (calceus); nur die pedissequa trägt einmal Sandalen. Den Abstand zwischen der «Herrschaft und Dienerschaft», wenn ich so sagen darf, hat der Maler, den Gesetzen der klassischen Kunst entsprechend, durch die Verschiedenheit in der Körpergrösse gekennzeichnet: ein Detail, das uns auch anderweitig begegnet ist. Einen weiteren Unterschied bietet die Form der Tunika, deren Ärmel bei den Dienern schmäler sind.

Über die Bedeutung der Malerei schweigt Bosio, ihr erster Herausgeber, vollständig; daher macht auch Aringhi keinen Versuch, sie zu erklären. Bottari hat beide Gruppen in Eine verschmolzen und sie als die Darstellung eines «jener Mahle gedeutet, die man an den Gräbern der Märtyrer zu halten pflegte». Die drei stehenden weiblichen Gestalten hält er für Tafeldienerinnen. Demnach hätten die zwei Tischgäste sich von nicht weniger als von vier, nach Garrucci, dessen Ansicht wir gleich vernehmen werden, sogar von fünf Personen bedienen lassen! Dass im christlichen Alterthum weibliche Bedienung bei Tische in Brauch war, sucht Bottari durch eine gar nicht zur Sache gehörige Stelle aus dem *Paedagog* des Klemens von Alexandrien nachzuweisen; es sei dieses, meint er, «vielleicht deshalb geschehen, weil die Frauen reinlicher und aufmerksamer seien».[2] Garrucci folgt im wesentlichen Bottari's Erklärung, mit dem Unterschiede, dass er das Mahl als das «mystische Mahl» derjenigen ausgibt,[3] «die für sich und für ihre Familie die Gruft angelegt haben».

An diesen Deutungen ist nur das wahr, dass es sich im rechten Felde um ein Mahl handelt. Wir haben indess gesehen, dass auch das linke Feld eine eigene Scene besitzt, und zwar eine Scene, welche den Kauf von gewissen Büscheln vergegenwärtigt. Die Erklärung der ganzen Malerei hat also zweierlei Punkte aufzuhellen: es ist zu untersuchen, was für ein Mahl der Künstler darstellen wollte, und was jene zum Verkaufe feilgebotenen Büschel zu bedeuten haben.

Hinsichtlich der ersten Frage braucht wohl nicht bewiesen zu werden, dass der Gedanke an das himmlische Mahl dem Künstler fern lag. Der enge Zusammenhang der Scene mit dem Nachbarbilde weist ganz augenscheinlich auf eine Be-

[1] Perret, *Catacombes*, II, Taf. LVII. Obgleich er die an dem Kopf der Figur fehlenden Theile, welche Jahrhunderte vor ihm herausgeschlagen wurden, selbst ergänzt hat, so spricht er in dem erklärenden Text (VI, S. 65) davon so, als wäre der Kopf völlig intakt. Seine Worte sind bezeichnend genug, um hier abgedruckt zu werden: «...la femme couronné est d'une beauté d'autant plus admirable qu'elle allie la grâce et la noblesse à la pudeur chrétienne. On ne peut guère trouver, ce semble, de plus beau modèle, soit pour le charme de physionomie, soit pour la majesté des traits. La coiffure aussi modeste qu'élégante, est ornée d'une couronne d'or».

[2] Bottari, *R. S.*, II, Taf. 138 f.

[3] A. a., O., S. 53: mistica cena di coloro che si aprirono per sè... la cella del sepolcro.

gebenheit aus dem täglichen Leben hin. Es ist hier aber auch nicht ein häusliches Familienmahl vorgeführt; denn ein solcher Vorwurf eignete sich wenig oder gar nicht für eine christliche Grabmalerei. Die Darstellung vergegenwärtigt vielmehr ein Todtenmahl, welches zwei Eheleute zu Ehren ihrer verstorbenen Angehörigen begehen. Diese Sitte bestand bekanntlich bei allen Völkern des Alterthums. Aus Inschriften insbesondere erfahren wir, dass testamentarisch Legate zur Bestreitung der Kosten für solche Todtenmahle bestimmt wurden. Der Brauch war so festgewurzelt, dass er auch in das Christenthum überging. Er konnte da um so eher Eingang finden, als die Heilige Schrift selbst ihn billigt, indem sie ihn unter die «heilsamen Ermahnungen» aufgenommen hat, welche Tobias seinem Sohne gibt: [1] «Setze dein Brod und deinen Wein auf das Grab der Gerechten, aber iss und trink nicht davon mit den Sündern», d. h. wenn ein Gerechter stirbt, so halte ihm das Todtenmahl bei seinem Grabe, lade dazu aber keinen Heiden ein. Diese Mahle wurden von den römischen Christen nicht unmittelbar an den unterirdischen Gräbern, sondern in den dafür bestimmten oberirdischen Bauten (cellae, exedrae, triclinia) gefeiert. [2] In Afrika hatte man, wie zwei vor einigen Jahren gefundene Inschriften bezeugen, steinerne Tische, die zu diesem Zwecke über den Gräbern angebracht wurden. Die eine der beiden Inschriften stammt aus dem Jahre 324 und verschloss das Grab einer «Dienerin Christi» Varia. Wir erfahren, dass Varia «sich selbst zu ihren Lebzeiten den Tisch der Heiligen errichten liess»: FECIT SIBI IPSA SANA SANCTORV(*m*) MENSA(*m*). Die zweite, die in das Jahr 299 hinaufreicht, berichtet, dass Statulenia Julia auf dem Grabe ihrer Mutter Secundula einen steinernen Tisch setzen liess; hier kam sie mit den Ihrigen zusammen, um das Andenken an die Verstorbene durch ein Mahl zu ehren und dadurch den Schmerz über den Verlust derselben zu lindern:

INSVPER AR(*a*)EQV(*e*) DEPOSIT(*a*)E SECVNDVLAE MATRI(*s*)
LAPIDEAM PLACVIT NOBIS ATPONERE MENSAM
IN QVA MAGNA EIVS MEMORANTES PLVRIMA FACTA
DVM CIBI PONVNTVR CALICESQ(*ue*) E(*t*) COPERTAE
VVLNVS VT SANETVR NOS ROD(*ens*) PECTORE SAEVVM
LIBENTER FABVL(*as*) DVM SERA RED(*d*)IMVS HORA
CASTAE MATRI BONAE LAVDESQ(*ue*) VETVLA DORMIT
IPSA O NVTRIT (= NVTRIX) IACES ET SOBRIA SEMPER. [3]

Der Ausdruck «cibi ponuntur calicesque» weist direkt auf den Zusammenhang dieses Brauches mit der oben angeführten Ermahung des Tobias hin.

Wie die Agapen lange Zeit hindurch wirkliche «Liebesmähler» waren, bei denen die Armen gespeist wurden, so kamen auch die Todtenmahle den Armen zugute; und wie bei jenen geregelte Ordnung herrschte, ebenso, und mit noch grösserem

[1] *Tob.*, 4, 18.
[2] De Rossi, *R.S.*, III, S. 474, 502.
[3] *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1895, S. 49. Zur «mensa Cypriani» vgl. Aug., *Serm.* 310, 2.

Recht, dürfen wir annehmen, dass auch sie der Kirche lange keinen Grund zur Klage gegeben haben. Dass es um die Todtenmahle noch im 3. Jahrhundert so bestellt war, legt eine für den Leichenkult sehr wichtige Stelle der *Instructio II* des Kommodian nahe, welcher in der angegebenen Zeit lebte. Der rigoristische Dichter tadelt dort solche, die ein glänzendes Leichenbegängniss begehren, die eitel genug sind, den entseelten Leib schmücken zu lassen und noch nach dem Tode Ehrungen in Anspruch nehmen. Er verspottet diejenigen, welche an einem Glückstage zu sterben wünschen, damit das Volk bei ihrer Bestattung sich zahlreich einfände, um den Trauerzug zu sehen und die Leichenrede zu hören. « Siehst du denn », fragt er ironisch, « nicht, wohin du nach dem Tode zu kommen verdienst? Während dir jene das letzte Geleit geben, brennst du zur Strafe vielleicht in der Hölle: was nützt dir dann der Pomp? Du vermehrst nur deine Schuld, wenn du deshalb in Todtenbruderschaften eintrittst; du betrügst dich selbst, wenn du, um im Gedächtniss der Leidtragenden weiter fortzuleben, verlangst, dass man um deinetwillen Trauerkleider anlege ». [1] Kommodian geht hier, wie gewöhnlich, zu weit, indem er auch aus ganz gleichgültigen Dingen seine Vorwürfe schmiedet. Bei seiner zur Übertreibung geneigten Strenge hätte er es sicherlich nicht unterlassen, auch gegen die Todtenmahle zu Felde zu ziehen, würden sie ihm irgendwelche Ursache dazu geboten haben. Dass er ihrer mit keinem Worte gedenkt, ist ein Beweis, dass er ihnen auch nichts vorwerfen konnte. [2]

Indess schon vor dem Ende des 4. Jahrhunderts, bildete sich, vorzugsweise in den niederen Schichten des Volkes, die Sitte allmälig zu einer Unsitte aus; da trat die Kirche gegen sie auf und schaffte sie ab. Man hatte nämlich die Todtenmahle nicht bloss auf die Beisetzungstage und Anniversarien der verstorbenen Angehörigen beschränkt, sondern benutzte dazu auch die vielen Feste der Märtyrer. Zahlreiche Stellen in den Schriften der späteren Kirchenlehrer zeigen, wie sehr sich dieselben von der ursprünglichen Einfachheit entfernt hatten. « Ich kenne », schreibt der hl. Augustin, « viele Verehrer von Gräbern und Bildern. Ich kenne viele, die über den Todten ausschweifend trinken und dadurch, dass sie den Leichen zu Ehren Mahle abhalten, über den Begrabenen sich selbst begraben und ihre Ausschreitungen im Essen und Trinken der Religion zuschreiben ». [3] Der Grund, den der Heilige für die Abschaffung dieser Mahle in der mailändischen Kirche angibt, darf auch auf die übrigen Kirchen ausgedehnt werden: die Abschaffung erfolgte, « damit den Unmässigen

[1] *Instructio II*, 33 ff., S. 104, ed. Dombart: « De funeris pompa sollicitus esse qui quaeris, Erras Dei servus, adhuc et in morte placere, Pro! exanim[a-t]um corpus ornari funestum. O vanitas vera, cupere defunctis honorem!... Faustum felicem[que] diem in exitu vultis habere, Ut coeat populus laudem cum luctu videre. Non provides, quonam merearis ire defunctus? Ecce prosequuntur illi, tu forte cremaris Redactus in poenam: quid proderit pompa defuncto? Incusatus eris qui ob ista collegia quaeris. Sub nigrore cupis vivere: te decipis ipsum ».

[2] Ich weiss nicht, welcher Ausdruck Boissier (*Fin du paganisme*, II, S. 34) zu der Behauptung veranlasst hat, dass Kommodian in dem citirten Passus von Freunden spreche, « qui viendront diner sur leur tombe ».

[3] *De moribus Ecclesiae*, 1, 34, Migne, 32, 1342: Novi multos esse sepulcrorum et picturarum adoratores; novi multos esse qui luxuriosissime super mortuos bibant et epulas cadaveribus exhibentes, super sepultos seipsos sepeliant et voracitates ebrietatesque suas deputant religioni.

keine Gelegenheit, sich zu betrinken, geboten werde und weil der Brauch dieser Quasiparentalia den abergläubischen Gebräuchen der Heiden ähnlich sähe ».[1] Zur Zeit, da das Verbot in Mailand erlassen wurde, bestand die gegentheilige Sitte noch voll und ganz in der afrikanischen Kirche. Wir sehen es an dem bekannten Vorfalle, den derselbe Kirchenlehrer aus dem Leben seiner heiligen Mutter Monika erzählt. Die Stelle ist um so beachtenswerther, als wir aus ihr die Ausgestaltung kennen lernen, welche die Todtenmahle gegen das Ende des 4. Jahrhunderts angenommen haben. « Als meine Mutter », so Augustin, « eines Tages zu den Gräbern der Heiligen, wie sie es in Afrika zu thun gewohnt war, Brod und Wein und zubereitete Speisen brachte, und der Thürsteher der Kirche sie mit dem Bedeuten zurückwies, der Bischof habe dieses verboten, nahm sie diese Verordnung mit einer Frömmigkeit und Unterwerfung auf, die ich nicht umhin konnte, selbst zu bewundern, da ich sah, wie sie so bereitwillig ihre bisherige Gewohnheit missbilligte und aufgab ». Der Heilige fügt weiter hinzu, dass seine Mutter nur einen kleinen Kelch gewässerten Weines mitbrachte und davon an den Gräbern der Verstorbenen nur ganz wenig verkostete, das meiste aber an die Umstehenden vertheilte, und dass sie seit dem Verbote « statt eines mit Früchten der Erde gefüllten Korbes zu den Gräbern der Märtyrer ein Herz voll der reinsten Wünsche brachte » und « in der Kirche sich auf die Theilnahme an dem Leibe des Herrn beschränkte ».[2] Die Art und Weise, wie die hl. Monika in ihrer Heimathsstadt Tagaste die Gräber der Verstorbenen ehrte, illustrirt eine noch unbekannte Inschrift, welche in einer Gallerie hinter dem Atrium der Basilika der hl. Petronilla gefunden wurde (Fig. 50). Ein gewisser « Cristor liess die Inschrift seiner in den Frieden aufgenommenen Tochter Criste, die vier Jahre gelebt



Fig. 50.

[1] August., *Confess.*, 6, 2, ed. Knöll, 115: ... ne ulla occasio se ingurgitandi daretur ebriosis, et quia illa quasi parentalia superstitioni essent simillima.

[2] August., *Confess.*, 6, 2, ed. Knoll, 114 f.: Itaque cum ad memorias sanctorum, sicut in Africa solebat, pultes et panem et merum adtulisset atque ab ostiario prohiberetur, ubi hoc episcopum vetuisse cognovit, tam pie atque oboedienter amplexa est, ut ipse mirarer, quam facile accusatrix potius consuetudinis suae quam disceptatrix illius prohibitionis effecta sit... abstinuit se libentissime et pro canistro pleno terrenis fructibus plenum purgatioribus votis pectus ad memorias martyrum afferre didicerat, ut et quod posset daret egentibus et sic communicatio dominici corporis illic celebraretur, cuius passionis imitatione immolati et coronati sunt martyres... sed illa cum attulisset canistrum cum sollemnibus epulis praegustandis atque largiendis, plus etiam quam unum pocillum pro suo palato satis sobrio temperatum, unde dignationem sumeret non ponebat, et si multae essent quae illo modo videbantur honorandae memoriae defunctorum, idem ipsum unum, quod ubique poneret, circumferebat, quo iam non solum aquatissimo, sed etiam tepidissimo cum suis praesentibus per sorbitiones exiguas partiretur, quia pietatem ibi quaerebat, non voluptatem.

hat, setzen». Links steht Criste in der Haltung des Gebetes; neben ihrer rechten Hand fliegt, mit dem Ölzweig in den Krallen, eine Taube, welche der Symmetrie halber auch auf der andern Seite des Steines wiederholt wurde. Der Gestalt der Criste entspricht diejenige ihres Vaters, der mit der Linken einen Becher an die Lippen bringt und in der Rechten einen einhenkligen Krug hält. Also auch Cristor besuchte die Gräber seiner Angehörigen und ehrte sie, ähnlich wie die hl. Monika, durch einen Trunk. Sein treuer Hund hat ihn auf diesem Gange begleitet; derselbe ruht zu seinen Füssen und sieht ihn bellend an. Dieses genrehafte aus dem Leben gegriffene Detail vermehrt den Werth des zwar rohen aber interessanten Epitaphs, welches in seiner Art bisher einzig dasteht. Auf eine ähnliche Ehrung der Gräber bezieht sich die in den Kalkbewurf eines Arkosolsverschlusses eingeritzte Inschrift aus dem Jahre 375, laut welcher «Florentinus, Fortunatus und Felix» in der Katakombe der hl. Priscilla «ad calicem», zu einem Trunk zusammenkamen.[1]

Unsere Malerei versetzt uns in eine beträchtlich frühere Zeit; denn sie stammt aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts; sie veranschaulicht uns, in welcher Form man damals die Todtenmahle beging. Während Monika sich alles Erforderliche in einem Korbe selbst mitbrachte, werden hier die Esswaaren von einer Dienerin im Sacke getragen; während jene von einem Grabe zum andern ging und von den Speisen und dem gewässerten Weine überall ein wenig verkostete, wird hier ein regelrechtes Mahl gehalten. Doch sind, wie man sieht, nur die nebensächlichen Umstände verschieden: das Wesentliche ist gleich.

Wir kommen nun zu der Frage nach der Bedeutung der zum Verkaufe ausgestellten Büschel. Dieselben sind so oberflächlich hingeworfen und haben eine so unbestimmte Gestalt, dass man sie ebenso gut für Gemüsebündel als für Blatt- und Blumenguirlanden ausgeben könnte. Auf den ersten Blick wäre man versucht, sie für frisches und getrocknetes Gemüse zu halten. In der That erfahren wir aus dem *Maximaltarif des Diokletian,* dass z. B. Kohlsprossen, frische Zwiebeln, Brunnenkresse, frische Schminkbohnen, Garten- und Feldspargel und Möhren in Bündeln (fasces) zu 20-25 Stück verkauft wurden.[2] Die meisten von ihnen pflegte man als Salat zu bereiten und zum Nachtisch zu essen. Da nun in der Gruppe zur Rechten ein Mahl abgebildet ist, so würde es nahe liegen, in dem Bilde daneben eine Scene von dem «forum olitorium», dem Gemüsemarkte, dargestellt zu sehen.

Gegen eine solche Annahme scheint das Aussehen der Büschel zu sprechen. Bei aller Unbestimmtheit, in der sie belassen sind, muss man zugeben, dass ihre kompakte

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1888, Taff. VI-VIII; 1890, S. 72-80: ... IIDVS . FEBR | ... CONSS GRATIANI III ET EQUITI | ... FLORENTINVS FORTVNATVS ET | *fe*LIX AD CALICEM BENIMVS. Vgl. über das Graffito auch Marucchi, *N. Bullett.*, 1901, S. 100 ff.

[2] Ed. Mommsen-Blümner, VI, 11, 20, 24, 33, 34, 35, 44, S. 16 ff. u. 84 ff. Danach kostete das Bündel Kohlsprossen bester Qualität (cumae optimae) vier, frischer Zwiebeln (cepae birides) vier, Brunnenkresse (sisymbria) zehn, frischer Schminkbohnen (fasioli) vier, Gartenspargel (asparagus hortulanus) sechs, Feldspargel (asparagus agrestis) vier, und Möhren (pastinaca), je nach der Grösse, sechs oder drei Denare (1 Denar = 1,827 Pf.).

Form sich mehr den Guirlanden als dem Gemüse nähert, welches auf dem Fresko der Gemüsehändlerin in San Callisto erscheint.[1] Dazu kommt, dass gerade der Büschel, den die Frau kaufen will, eine sehr lange Schnur hat, die bei einem Gemüse, welches in dem Mahle gleich verspeist werden soll, überflüssig wäre. Diese Schwierigkeiten, wenn man sie so nennen darf, verschwinden, sobald man in der Verkäuferin eine Blumenhändlerin (coronaria, στεφανόπωλος) sieht und die fraglichen Büschel für einfache Blatt- und Blumengewinde, für Guirlanden hält. Mit diesen pflegten die Christen bekanntlich die Gräber ihrer Angehörigen zu schmücken.[2] Die Schnüre dienten dazu, die Guirlanden an Nägeln, die in der äusseren Grabwand eingeschlagen waren, zu befestigen. Die Form der Büschel, welche die von kurzen Gewinden (serta) ist, würde sehr gut zu der Zeit passen, der das Fresko angehört. Denn während die Blumen in losem Zustande wie auch zu Guirlanden geflochten bei den Christen aller Zeiten die beliebigste Verwendung fanden, war der Gebrauch von Kränzen gänzlich ausgeschlossen.[3] Der Grund leuchtet von selbst ein bei der Erwägung, dass die Kränze im Heidenthum einen wesentlichen Schmuck bei Kultushandlungen, Festen und Gastmahlen bildeten.[4] Der Ausschluss der Kränze war im Christenthum ein so allgemeiner, dass die Künstler der Katakomben in den zahlreichen Mahlscenen niemals einen Bekränzten dargestellt haben. Die Blatt- und Blumenguirlanden sind allerdings gewöhnlich schmäler und länger als die, welche uns hier beschäftigen. Der Unterschied darf indess nicht auffallen; denn die Büschel unseres Bildes haben, wie bemerkt, mit dem Gemüse auf dem Fresko der Gemüsehändlerin noch weniger Ähnlichkeit. Deshalb könnte man in der fraglichen Darstellung ebenso gut eine Scene erkennen, die sich vor dem Laden einer coronaria abspielt. Welcher von den beiden Deutungen man übrigens auch immer beipflichten mag, sicher ist, dass es sich um eine Kaufsscene handelt, und dass diese mit dem Mahl in einem engen Zusammenhange steht.

Der Inhalt der beiden Bilder und ihr Zusammenhang mit den übrigen der Kammer liegt nun klar zu Tage. Sie enthüllen uns eine alljährlich ein- oder mehreremale sich wiederholende Episode aus dem Leben eines christlichen Ehepaares aus dem 3. Jahrhundert. Stellen wir uns vor, es sei der Jahrestag der Beisetzung eines der

[1] Taf. 143, 2. Vgl. de Rossi, *R. S.*, III, Taf. XIII. Wir besprechen das Bild in § 130.

[2] Bingham, *Origin. ecclesiast.*, Bd. X, S. 76. Zu den hier citirten Stellen der hll. Ambrosius und Hieronymus ist noch die bekannte des Dichters Prudentius (*Cathemerin.*, X, 169-172) hinzuzufügen.

[3] Auf den Vorwurf des Heiden Caecilius « Nicht flechtet ihr Blumen in das Haar..., die Blumenkränze versaget ihr sogar den Gräbern », gibt Octavius bei Minucius Felix eine Antwort, in der er zwischen « flores sparsi ac soluti et serti » und zwischen « coronae » unterscheidet und nur die letzteren als unerlaubt hinstellt. Nach der scherzhaften Bemerkung, dass man « den Blumenduft nicht mit den Haaren, sondern mit der Nase einziehe », sagt er: Nec mortuos coronamus... At enim nos exsequias adornamus eadem tranquillitate qua vivimus. Nec annectimus arescentem coronam, sed a Deo aeternis floribus sustinemus. (*Octav.*, 12, 6 und 38, 2-4, ed. Halm., S. 17, 54). Vgl. auch, Cypr., *De lapsis*, 2, ed. Hartel, I, 238: Frons cum signo Dei pura diaboli coronam ferre non potuit, coronae se Domini reservavit.

[4] Hierauf bezieht sich der ganze Traktat Tertullians *De corona militis*, welcher dem bekannten Vorfalle mit dem christlichen Soldaten, der einen Lorbeerkranz sich aufs Haupt zu setzen geweigert hat, seine Entstehung verdankt.

Angehörigen oder sonst eine Veranlassung, welche das Paar zum Besuche der Katakombe bewegt. Die Frau bereitet die zum Todtenmahle nothwendigen Esswaaren vor und übergibt sie, in einem Speisesack, der Dienerin zum Tragen. Der Mann sorgt für den Wein, sei es, dass er ihn durch den Tafeldiener von Hause mitbringen oder aus irgend einer der Katakombe benachbarten Taberna holen lässt. Der Gang zum Coemeterium wird getrennt zurückgelegt; denn die Frau muss unterwegs noch Gemüse für das Mahl oder Guirlanden zum Schmuck der Gräber der Familiengruft kaufen. Dort, am gemeinsamen Ziele der Wanderung angelangt, verrichten sie Gebete für die Seelenruhe ihrer Verstorbenen: so verlangt es der christliche Glaube, wie der ganze Bilderschmuck der Gräber es nahelegt und viele Inschriften ausdrüklich fordern. Sie senden ihre Gebete zum Guten Hirten empor, dessen Bild in der Mitte der Decke der Kammer gemalt ist: er möge die Seelen ihrer Verstorbenen zu den Auserwählten bringen! Indem sie begründete Hoffnung haben, dass der Gute Hirt ihr Flehen erhört und ihre Anverwandten in die Seligkeit aufnimmt, schliessen sie damit, dass sie den Seligen sich selbst in das Gebet empfehlen. Letztere Bitte bringen die vier Oranten, die um den Guten Hirten gruppirt sind, zum Ausdruck. Nach dem Gebete feiern sie in irgend einer Cella oberhalb der Katakombe das Mahl zu Ehren ihrer Angehörigen, wobei sie natürlich auch der Armen gedenken, welche an derartigen Orten wie heut zu Tage so auch damals stets anzutreffen waren. Nach beendetem Mahle kehren Alle nach Hause zurück. Und uns ist es an der Hand der Malereien möglich gewesen, sie auf dieser frommen Wanderung zur unterirdischen Todtenstadt zu begleiten.

2. Hinterwand der Kammer VII in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 3. Jhts. Taf. 65, 3.[1]

Wenige Schritte von der soeben behandelten Krypta liegt eine Kammer, welche in alter Zeit aus Raumersparniss erhöht wurde und dadurch das Deckengemälde verlor. Um noch einige weitere Leichen in ihr bestatten zu können, errichtete man vor die loculi der Seitenwände gemauerte Gräber, welche das auf der Hinterwand gemalte Fresko links verstümmelt und rechts verdeckt haben. Dieses Bild ist das einzige, welches die Kammer behalten hat. Es war, wie Bosio schreibt, schon bei seiner Wiederauffindung «sehr verdorben» und auf der rechten Seite so «undeutlich», dass dieser Theil «nicht abgezeichnet» werden konnte.[2] Von dem Übrigen machte Avanzini eine Kopie, welche beweist, dass er die Komposition ganz und gar missverstanden hat. Im Vordergrunde stehen bei ihm vier unförmliche Krüge; das Ruhepolster ist in einen halbrunden, mit Tüchern behängten Tisch verwandelt, auf dem, allem Anstand zuwider, einer der Gäste sitzt; zwei andere Gäste leckeñ sich die Finger, und der vorletzte trinkt in einer Weise, die wohl bei dem Horn (rhyton) aber nicht bei einem einfachen Becher möglich ist. Diese entstellte Kopie wurde selbst in den

[1] Bosio, *R. S.*, S. 355; Aringhi, *R. S.*, III, S. 83; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 109; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 47, 1.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 355.

kleinen Handbüchern der christlichen Archäologie abgedruckt und, wegen der Mischkrüge, gewöhnlich als die Darstellung der « Hochzeit zu Kana » erklärt. Um die Bedeutung des Originals bestimmen zu können, liess ich im Winter 1893-94 die nach Bosio wiederverschüttete Kammer ausgraben und fand das Fresko zum Glück noch in einem solchen Zustande, dass ich eine Kopie von ihm anfertigen konnte (Taf. 65, 3). Es stammt von demselben Künstler wie die vorhergehende Mahlscene, von der sie sich durch die grössere Zahl der Gäste und Tische sowie auch dadurch unterscheidet, dass an Stelle der Dienerin eine Gruppe gemalt ist, welche in keinem direkten Zusammenhange mit dem Mahl steht. Die sechs Gäste, allem Anscheine nach abwechselnd Männer und Frauen, sind auf dem Sigma gelagert und stützen sich mit dem linken Arm auf das Polster. Der Mann auf dem Ehrenplatz ergreift mit der Rechten den Becher, welchen ihm ein Tafeldiener reicht. Letzterer ist bis auf den Arm mit dem Becher zerstört; er glich wohl dem oben beschriebenen delicatus. Der dritte Gast trinkt, und der fünfte hat den Becher erhoben, als wollte er jemandem πίε ζήσῃς zutrinken. Von den Frauen strecken die zwei ersten ihre Rechte nach den Speisen aus, welche auf drei runden Tischen bereit standen, heute aber verblichen sind; die dritte stützt, wie der ruhende Jonas, mit der Rechten den Kopf. Die Tische sind noch deutlich zu erkennen; sie wurden, wie gesagt, von Avanzini in Mischkrüge verwandelt; einer bekam sogar Akanthusblätter zur Verzierung.

Rechts von dem Mahle glaubte Bosio « zwei Figuren zu erkennen, von denen die eine der andern etwas anbietet ». In Wirklichkeit ist dort ein isolirter Fels gemalt, den ein Fossor mit der Picke bearbeitet, um die Anlage einer Gallerie zu beginnen. Der Fossor war zum Theil durch den gemauerten Lokulus verdeckt. Um ihn freizulegen, liess ich (Mai 1900) die Mauer entfernen. Es kam nun eine zweite männliche Figur, welche zu einem auf dem Boden liegenden Gegenstand sich beugt, zum Vorschein, - vielleicht ein Fossor, der die abgeschlagenen Felsstücke wegräumt. Die Gruppe der Fossoren steht, ohne jede Trennungslinie, unmittelbar neben dem Mahle. Darin erblicke ich einen Hinweis des Künstlers auf den Ort, in welchem das Mahl abgehalten wird, nämlich in oder vielmehr über der Katakombe. Deshalb haben wir auch in diesem Bilde ein Todtenmahl vor uns.

3. Vorderwand des Arkosols neben der Kammer X in derselben Katakombe. Zwei Stuckll. Erste Hälfte des 4. Jhts. Taf. 167.[1]

Bei der Besprechung des ersten Freskos haben wir hervorgehoben, dass die Todtenmahle auch den Armen zu gute kamen. So hörten wir von der hl. Monika, dass sie von den zu den Gräbern mitgebrachten Speisen nur wenig zu sich nahm und das Übrige den Umstehenden gab. Einen monumentalen Beweis für diese löbliche Seite der Todtenmahle liefert das Bild, welches auf der Vorderwand über dem Bogen des Arkosols neben der Kammer X gemalt ist. Die veröffentlichten Kopien zeigen ein Mahl mit einer so modernen Ausrüstung, dass man sich von

[1] Bosio, *R. S.*, S. 395; Aringhi, *R. S.*, II, S. 123; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 129; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 57, 2.

dem Aussehen des Originals unmöglich eine rechte Vorstellung machen konnte. Ich war daher in hohem Grade erfreut, als ich im December 1899 das verschollene Arkosol mit der Originalmalerei wiederfand. Die Steinmassen, welche in und vor demselben aufgehäuft waren, haben das Fresko leider an vielen Stellen sehr beschädigt; infolgedessen lässt sich jetzt nicht mehr erkennen, was zuäusserst, auf beiden Seiten von der Hauptgruppe, gemalt war; und da diese selbst in einer ganz neuen Form sich bietet, so bin ich mir erst nach langen und wiederholten Untersuchungen über sie klar geworden. Der Vergleich meiner Tafel mit der Kopie Bosio's (Fig. 51) zeigt, dass Avanzini auch hier fast alles verändert hat. Das Fresko stellt ein Mahl dar, welches von zwei Männern und einer Frau abgehalten wird. Die Speisenden sind nicht, wie sonst, auf dem Sigma gelagert, sondern sitzen hinter einem viereckigen Tisch, dessen Platte mit Intarsien verziert und auf zwei Böcke gestellt ist. In Fig. 52 geben wir eine Wiederherstellung des Tisches, der in manchen Stücken an denjenigen der Kircherschen Grabplatte erinnert; er ist, den Gesetzen der Perspektive entgegen, so gezeichnet, als würde man ihn von oben sehen. Der an der linken Ecke sitzende Gast hält in der Rechten ein Glas und bietet es einem mit Schuhen und der discincta bekleideten Manne an, der die Rechte nach dem Becher ausstreckt und sich dabei mit der Linken auf einen Stab stützt. Der Stab legt nahe, dass der Künstler in diesem Manne einen Armen, der um Almosen bittet und von den Mahlgenossen mit Wein erfrischt wird, vorführen wollte. Dadurch ist zugleich auch gesagt, dass die Scene ein Todtenmahl vergegenwärtigt; denn ein Armer ist mit dem paradiesischen Mahle unvereinbar. Die mittlere Figur, welche Avanzini mit Recht als eine Frau abgezeichnet hat, erhebt die Rechte zum Gestus des Befehles und hat die Linke vor sich auf den Tisch gelegt. Es sind keine Speisen aufgetragen; denn das weitbauchige, henkellose Gefäss und die Näpfe und Brode, welche wir auf den veröffentlichten Kopien sehen, sind auf dem Original die Verzierung der Tischplatte.[1] Der bärtige Mann am rechten Tischende ist ganz in Profil gehalten; er spricht zu einem mit Schuhen und der discincta bekleideten Diener, der einen kleinen Feuerbehälter in Eile



Fig. 51.

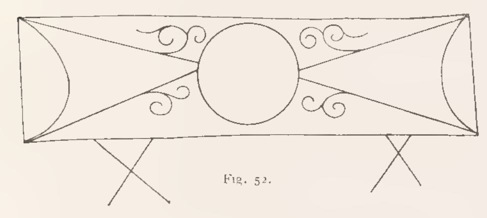


Fig. 52.

[1] Da die veröffentlichten Kopien das Original ganz verändert wiedergeben, so begreift es sich, dass die Archäologen die Bedeutung des Bildes nicht erkannt haben. Vgl. darüber Garrucci (*Storia,* II. S. 62), der die verschiedenen Auslegungen anführt und schliesslich selbst eine verfehlte aufstellt.

herbeibringt. Das Feuer war bei einem Mahle unumgänglich nothwendig, und zwar sowohl zur Bereitung oder Aufwärmung der Speisen als auch ganz besonders zum Kochen des Wassers für die Mischung des Weines. Über die nähere Absicht des Künstlers würde uns der Gegenstand belehren, welcher rechts von dem Diener gemalt war; doch sind von ihm nur einige unförmliche Farbenflecke, aus denen sich nichts entnehmen lässt, übrig geblieben; sie fehlen auf unserer Kopie, weil der zur Einstellung des photographischen Apparates nöthige Raum nicht vorhanden war. Das Fresko nimmt in chronologischer Hinsicht unter den Darstellungen des Todtenmahles die letzte Stelle ein; es stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts.

4. Hinterwand der Gallerie der Flavier in der Katakombe der hl. Domitilla. Zwei Stuckll. Zweite Hälfte des 1. Jhts. Taf. 7, 4.

Die älteste Darstellung des Mahles ist am Ende der Hauptgallerie der Flavier, auf der dem Eingang gegenüberliegenden Wand gemalt. Sie wurde von de Rossi zu Anfang der sechziger Jahre entdeckt und nicht lange nachher in einer annähernd getreuen Kopie veröffentlicht.[1] War sie schon damals ziemlich schlecht erhalten, so sind seitdem noch weitere Beschädigungen hinzugekommen, da sie sich an einer den Unbilden indiskreter Besucher ausgesetzten Stelle befindet. Doch der Gegenstand der Darstellung ist mit Hilfe der Kopie noch immer deutlich zu erkennen: zwei mit der losen Tunika (synthesis) bekleidete[2] Männer sitzen auf einer sophaartigen Bank und haben einen dreifüssigen, runden Tisch vor sich, auf welchem ein Fisch und drei kleine Brode liegen. Von dem ersten, der den Ehrenplatz einnimmt, fehlen die Arme und der Kopf. Der andere ist weniger beschädigt; aus der Haltung seines Kopfes kann man schliessen, dass er mit seinem Nachbar in einer Unterhaltung begriffen war. Seine Hände sind ebenfalls zerstört; die Rechte war ohne Zweifel zum entsprechenden Gestus erhoben. Wie wir es in der ältesten Zeit gewöhnlich antreffen, hat der Künstler die Fussbekleidung in keiner Weise angedeutet. Neben dem Tische steht ein Diener, welcher mit der ärmellosen discincta bekleidet ist. In der zerstörten linken Hand, welche herabgelassen war, hielt er einen Krug; mit der erhobenen, jetzt gleichfalls zerstörten Rechten kredenzte er den Becher.

Wie bekannt, sah de Rossi hier die Kommunion dargestellt. Diese Deutung ist jedoch ganz unhaltbar, weil die Brodkörbe, das charakterische Merkmal des eucharistischen Mahles, fehlen.[3] Die Art der übrigen Darstellungen, welche, mit Ausnahme von Daniel und Noe, rein ornamentaler Natur sind, schliesst ferner den Gedanken an das himmlische Mahl aus. Mit diesem letzteren liesse sich auch das hohe Alter des Bildes schlecht in Einklang bringen; denn das himmlische Mahl setzt bereits eine fortgeschrittene Symbolik voraus,[4] während das Fresko uns in die zweite Hälfte

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1865, S. 42, 3. Diese Kopie ging in die archäologischen Werke über.

[2] Die Tunika des ersten ist dunkelgelb; die des zweiten braun.

[3] Siehe oben S. 46.

[4] Die erhaltenen Darstellungen des himmlischen Mahles gehören, wie wir gesehen, haben, sämmtlich der Periode des Friedens an; dass auch ältere existirten, lässt das Fresko der Quintia (vgl. S. 477) vermuthen.

des 1. Jahrhunderts, also zu den Anfängen des römischen Christenthums, führt. Demnach bleibt nichts anderes übrig, als in den zwei Männern solche zu sehen, die zu Ehren ihrer verstorbenen Angehörigen das Todtenmahl feiern. Wir haben schon mehrfach hervorgehoben, dass die Gallerie der Flavier wenn nicht ganz so doch zum Theil von heidnischen Künstlern ausgemalt wurde. Ob auch das Mahl von diesen herrührt, ist schwer zu entscheiden; die Thatsache, dass es in formeller Hinsicht ganz isolirt blieb, würde eher für als gegen eine solche Annahme sprechen.

VIERUNDZWANZIGSTES KAPITEL.

Die Darstellungen aus dem Handwerk und Gewerbe.

§ 125. Die Fossoren.

Über die Körperschaft der Fossoren, d. i. jener Todtengräber, denen das Riesenwerk der Katakomben das Dasein verdankt, haben de Rossi's lehrreiche Untersuchungen grosses Licht verbreitet.[1] Die Fossoren (fossores, fossarii, κοπιάται) gehörten, wie der Meister nachgewiesen hat, zur letzten Stufe des niederen Klerus und versahen vielfach, bei den Grabkirchen Roms wohl immer, das Amt der Ostiarier oder Thürhüter und Kustoden. Bis tief in das 4. Jahrhundert hinein wurden sie aus der Kirchenkasse besoldet; in der Folge scheinen sie, wie die Kaufkontrakte für die Gräber andeuten, den Unterhalt aus dem Erlös für die Arbeit ihrer Hände gewonnen zu haben. Die Natur der Sache brachte es daher mit sich, dass jede Katakombe ihre eigenen Fossoren hatte. Dass unter diesen auch solche waren, welche eine höhere Bildung besassen, Pläne entwerfen und alles das leisten konnten, was die oft so kunstvolle Anlage der unterirdischen Nekropolen erforderte, ist eine Thatsache, die sich bei der Betrachtung der Architektur der Katakomben jedem von selbst aufdrängt. Wir dürfen ferner annehmen, dass in der Körperschaft der Fossoren auch Maler und Steinmetzen zur Ausschmückung der Grabstätten und zur Einmeisslung der Epitaphien vertreten waren und dass diese ebenfalls für bestimmte Katakomben arbeiteten. Wir folgern es nicht bloss daraus, dass innerhalb der einzelnen Katakomben sich Gruppen von Gemälden und Inschriften nachweisen lassen, die von derselben Hand herrühren und sich weiter forterbten, sondern auch aus einem positiven Zeugniss, welches die aus der diokletianischen Verfolgung stammenden *Gesta purgationis Caeciliani* bewahrt haben. Dort ist die Rede von zwei Fossoren, die vor das Tribunal geführt werden. Auf die übliche Frage nach dem Stande bekennt sich der eine als Fossor, der andere als Künstler: « Item inductis et adplicitis Victore Samsurici et Saturnino fossoribus Zenophilus v. c. consularis dixit: ... Cuius conditionis es? Sa-

[1] *R. S.*, III, S. 533 ff. Vgl. darüber auch Le Blant, *Inscriptions chrétiennes*, II, S. 191 ff.

turninus respondit: Fossor... Et remoto Saturnino Zenophilus v. c. consularis dixit; ... Cuius conditionis es? Victor dixit: Artifex sum ».[1] Die Klasse der artifices umfasste aber auch Maler und Steinmetzen. Demnach verlangt der Verfasser der Schrift *De septem ordinibus Ecclesiae* nicht zu viel, wenn er den Fossoren vorschreibt, dass « sie Tobias nachahmen, seinen Glauben, seine Heiligkeit, sein Wissen und seine Tugend besitzen sollten »: « tales fossarios ecclesiae convenit, qualis Tobias propheta fuit, ... eius fidei, eius sanctitatis, eius scientiae atque virtutis ».[2]

Die Hauptaufgabe der Fossoren war, wie der Name (fodere, scil. sepulcra) anzeigt, Gräber zu bereiten. Zu diesem Zwecke mussten sie in Rom, wo die unterirdische Bestattungsweise vorherrschte, Gallerien und Kammern in dem lebendigen Gestein aushauen und in diesen dann die verschiedenen Arten von Gräbern, je nach Bedarf und Bestellung, aushöhlen, — eine harte und mühevolle Arbeit, die Arbeit schlechthin, wie Inschriften sie nennen (laborare, κοπιᾶν). Wenn je einer, so haben also gerade sie es verdient, dass ihre Gestalten in den Kreis der künstlerischen Darstellungen der Katakombenmalerei gezogen wurden. Die Sitte, Fossoren im Bilde zu verewigen, kam in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts auf und dauerte fast bis zum Aufhören der Bestattung unter der Erde. Ihre Darstellungen sind uns in den Katakomben der hll. Kallistus, Domitilla und Petrus und Marcellinus erhalten. Die Kopien finden sich so ziemlich vollzählig in unserem Werke.[3] Eine Prüfung derselben zeigt, dass die Figuren meistens zu zweien, an der inneren Seite der Eingangswand, angebracht sind. Dieses konventionelle Auftreten sowie die oberflächliche und schematische Behandlung derselben beweisen, dass man wohl gewöhnlich nicht bestimmte Persönlichkeiten, sondern Fossoren im Allgemeinen vorführen, also mehr den Stand als einzelne Individuen auszeichnen wollte. Ebenso ist klar, dass wir in den betreffenden Kammern nicht die Grabstätten von Fossoren zu suchen haben; die Fresken würden sich sonst nicht auf so wenige Katakomben beschränken. Dass Fossoren an ihrem eigenen Grabe gemalt wurden oder sich malen liessen, geschah bloss zweimal, und erst im 4. Jahrhundert.[4] Bei allen Darstellungen handelt es sich sodann um Fossoren im eigentlichen Sinne des Wortes, d. h. um Todtengräber, deren Werkzeichen die Picke (ascia fossoria) war. Hiervon ist, wie wir gleich sehen werden, selbst das Bild des Diogenes nicht auszunehmen.

Auf dem ältesten Fresko, in der Sakramentskapelle A 3, zeigen die an der Picke kenntlichen Fossoren auf drei eucharistische Darstellungen.[5] Der Künstler wollte dadurch die Zusammengehörigkeit der drei Scenen auch äusserlich bekunden; dass er hierzu Fossoren gewählt hat, mag darin seinen Grund haben, dass sie, als Kustoden der Katakomben wie später als Ostiarier der Coemeterialbasiliken, ganz besonders dafür sorgen mussten, dass kein Profaner an der Feier der heiligen Geheimnisse

[1] Optat, *De schismate Donat.*, ed. Dupin, S. 265.
[2] Inter opp. s. Hieronymi, ed. Migne 11, 155.
[3] Taff. 48; 59; 65, 3; 112, 5; 180.
[4] Dieses geschah an den Gräbern der Fossoren Trophimus (Wilpert, *Alte Kopien*, Taf. IV, 2) und Diogenes (Taf. 180), deren Malereien mit Dipintoinschriften versehen sind.
[5] De Rossi, *R. S.*, II, Taf. XVII.

Theil nahm. Sie tragen Schuhe und die ungegürtete Tunika. Auf den übrigen Fresken erscheinen die Fossoren, zwei ausgenommen,[1] in der Ausübung ihres Handwerks. Bald hauen sie mit der Picke auf einen isolirten Fels ein, um die Anlage einer Katakombe zu beginnen; bald arbeiten sie, bei Lampenlicht, unter der Erde, um neue Gallerien und Gräber anzulegen. Sie haben da, als Arbeiter, die Tunika immer gegürtet. Wiewohl ihre staubige Beschäftigung in den Katakomben eine Kopfbedeckung nothwendig machte, tragen nur drei Figuren den Pileus; alle drei stammen aus der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus und kommen hier zum ersten Mal zur Veröffentlichung.[2] Weitere Kleidungstücke haben die Fossoren nicht; denn das Pallium, welches wir auf den veröffentlichten Kopien an einem sehen,[3] ist eine Zuthat Avanzini's.[4]

In der Kammer XI der Katakombe ad duas lauros ist dem arbeitenden Fossor einer, welcher mit der Lampe leuchtet, gegenübergestellt.[5] Zur Zeit Bosio's waren beide Figuren noch gut erhalten, heute sind sie theilweise mit dem Stuck zerstört. Mit ihrer Hilfe lässt sich das noch unedirte Fresko der Eingangswand der Kammer des Weinwunders in derselben Katakombe wiederherstellen; hier sieht man von dem arbeitenden Fossor nur den linken Fuss und ein winziges Bruchstück der Tunika; was von dem andern übrig ist, bringt Taf. 113, 3.

Auf zwei Fresken endlich sind die Fossoren im Begriff, sich in die Katakombe zu begeben, um das Tagewerk zu beginnen.[6] Das eine befindet sich auf der Eingangswand des Doppelkubikulum in Santi Pietro e Marcellino und stammt aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts. Als ich es im Jahre 1891 entdeckte und kurz darauf malen liess, war es noch in einem guten Zustand; später, bei der Freilegung der Kammer, löste es sich infolge der Unvorsichtigkeit des cavatore von der Wand und zerschlug sich in mehrere Stücke. Seit kurzem ist es wieder an der Wand befestigt, weist aber einige Beschädigungen und Lücken auf. Der Fossor, mit Schuhen und einer etwas nachlässig gegürteten Ärmeltunika bekleidet, hält in der erhobenen Rechten eine Ruthe, an der die Lampe hängt; über die linke Schulter hat er einen Sack geworfen, welcher ohne Zweifel die für den Tag nothwendigen Nahrungsmittel enthält. Der Kopf ist im Verhältniss zum Übrigen etwas verblasst und undeutlich.

Das zweite Gemälde, welches einen zur Arbeit gehenden Fossor darstellt, ist das allbekannte des Diogenes. Es schmückte die Lunette der Sarkophagnische einer Kammer, die Bosio entgangen ist und erst von Boldetti entdeckt wurde. Boldetti veröffentlichte von ihm eine Umrisszeichnung, deren Kenntniss durch Wisemans *Fabiola* in die weitesten Kreise getragen wurde. Von dem Original sind heute nur die kümmerlichen Reste, welche Taf. 180 bietet, vorhanden. Die Zerstörung hat d'Agincourt, in

[1] Taff. 48, 2; 180.
[2] Taff. 48, 3; 59, 2.
[3] Bosio, *R. S.*, S. 239; Aringhi, *R. S.*, II, S. 67; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 101; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 43, 2.
[4] Taf. 59, 1.
[5] Taf. 112, 5.
[6] Taff. 48, 2; 180.

der Absicht das Fresko von der Wand zu lösen, herbeigeführt. Diogenes, mit der Picke auf der rechten Schulter, hielt in der linken Hand eine Ruthe, an welcher die Lampe befestigt war; auf der linken Schulter trug er einen Sack, den Boldetti's Zeichner in ein Stück Fell umgewandelt hat. Der Sack hatte natürlich die schon angedeutete praktische Bestimmung; es trägt ihn, nebenbei gesagt, auch der mit Picke und Lampe ausgerüstete Fossor, welcher auf einer in Santi Marco e Marcelliano gefundenen und noch unbekannten Grabplatte eingeritzt ist. Hinter Diogenes sehen wir ein in eine Absis endendes Gebäude, und zu beiden Seiten Werkzeuge, die der Fossor zu seiner Arbeit brauchte: einen Hammer, eine Hacke, und ein spitzes Brecheisen. Der etwas schmal ausgefallene Fussschatten gestaltete sich auf der Kopie Boldetti's zu einem Zirkel, welcher hauptsächlich den Irrthum verschuldet hat, als sei Diogenes ein Geometer (mensor)[1] oder gar Steinmetz[2] gewesen. Die aufgezählten Werkzeuge sowie auch die Dipintoinschrift, welche ehemals über dem Bogen der Nische zu lesen war, sagen uns deutlich, dass Diogenes nichts anderes als Fossor war. Die von Boldetti überlieferte Inschrift lautet:

DIOGENES . FOSSOR . IN . PACE . DEPOSITVS
OCTABV . KALENDAS . OCTOBRIS

« Diogenes, ein Fossor, im Frieden beigesetzt am 8. vor den Kalenden des Oktober » (24. September).

Die Kammer war also die Grabstätte des Diogenes; er ruhte daselbst in einem Sarkophage, welcher in der Nische stand aber seit langer Zeit nicht mehr existirt.

§§ 126-127. Der Wagenlenker und der Krieger.

Am Fusse der Treppe, auf der man heute in die Katakombe der Vigna Massimo an der Via Salaria Nova hinabsteigt, liegen zwei Arkosolien mit sehr wichtigen Malereien, von denen die gut erhaltenen von der Zerstörungssucht moderner Vandalen leider arg mitgenommen wurden.[3] Beide stammen aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts und wurden schon von Bosio entdeckt und veröffentlicht.[4] Infolge der groben Irrthümer, die Bosio's Zeichner Avanzini bei der Anfertigung ihrer Kopien beging, glaubte de Rossi annehmen zu sollen, dass die Arkosolien zu einer heidnischen Nekropole gehörten, welche in einer späteren Zeit mit der christlichen Katakombe verbunden worden wäre. Seine Ansicht erlangte, obgleich von Garrucci bekämpft, fast allgegemeine Anerkennung. Sie hatte auch manches für sich; denn der Theil, in welchem die Arkosolien sich befinden, bot noch vor kurzem das Aussehen eines kleinen Sonderhypogäums. Eine Entdeckung, die ich daselbst vergangenes Jahr (1901) machte,

[1] De Rossi, *R. S.*, III, S. 539.
[2] Le Blant, *Inscriptions chrétiennes*, II, S. 192 f.
[3] De Rossi, *R. S.*, I, S. 23.
[4] Bosio, *R. S.*, S. 497 ff.; Aringhi, *R. S.*, II, S. 253 f.; Bottari, *R. S.*. III, Taff. 160 f.; Garrucci, *Storia*, II, Taff. 68, 2; 69, 1.

ergab jedoch, dass das Hypogäum eine viel grössere Ausdehnung besitzt, als es mir anfangs geschienen hat, und dass es eine christliche Katakombe ist. Ich war auf der Suche nach den verlorenen Malereien eines Arkosols und einer Kammer, die Bosio in die Nachbarschaft jener Region versetzt. Um dieselben womöglich wiederzufinden, liess ich in zwei durch gewaltigen Tuffblöcke versperrte Gallerien den Weg bahnen und gelangte so in weit verzweigte Theile, die ich vorher nie betreten hatte. Hier, und zwar in einer geringen Entfernung von den zwei als heidnisch ausgegebenen Arkosolien, stiess ich auf eine von den gesuchten Malereien. Dieselbe wurde ebenfalls im 4. Jahrhundert ausgeführt und stellt durchaus christliche Gegenstände dar, nämlich den Guten Hirten, das Quellwunder, das Opfer Abrahams und eine Orans.[1] Da es nun für Rom undenkbar ist, dass Heiden in einer christlichen Katakombe bestattet werden konnten, so ist damit auch bewiesen, dass die beiden fraglichen Arkosolien von Christen, nicht von Heiden, angelegt wurden. Nach diesem Resultat war es nothwendig, ihre bisher etwas vernachlässigten Malereien einem eingehenderen Studium zu unterziehen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind auch für die profane Archäologie von einigem Interesse, indem sie einer Klasse von seltenen Kunstdarstellungen neue, und dazu aus einer an heidnischen Monumenten armen Zeit, zuführen.

Wie angedeutet, sind die Malereien des einen Arkosols zum grossen Theil zerstört; wir können jedoch das Fehlende mit Hilfe der alten Kopien vollständig wiederherstellen und auf Grund des Erhaltenen die Irrthümer der Kopien berichtigen.[2] Im Centrum der Lunette sah man das in natürlicher Grösse ausgeführte Brustbild eines jungen Mannes, dessen breitschultrige, kräftige Gestalt an die Athleten der Karakallathermen erinnert. Das Bild war von einem kreisrunden Rahmen und einer Reihung von Olivenblättern umschlossen. Zu beiden Seiten von ihm stand je eine weibliche mit Stola und Palla bekleidete Figur, welche in der linken (beziehungsweise rechten) Hand eine offene Rolle hielt. Schon Bosio hat erkannt, dass in dem Medaillon der Verstorbene, der in dem Arkosol ruhte, abgebildet war; mit Unrecht gab er ihn aber für einen von den Soldaten aus, welche unter dem Kaiser Numerian gemartert und in einer Katakombe der salarischen Strasse begraben wurden. Welches Gewerbe der Verstorbene während seiner irdischen Laufbahn ausgeübt hat, darüber belehrt uns das im Bogen des Arkosols angebrachte Fresko, welches einen siegreichen Wagenlenker (auriga, agitator, ἡνίοχος) auf dem vierspännigen Rennwagen darstellte und aus symmetrischen Gründen zweimal in der gleichen Form wiederholt war. Auf beiden Bildern hatte der Wagenlenker die helmartige Lederkappe und eine gegürtete Tunika, an welcher Avanzini wohl die üblichen Riemen abzuzeichnen vergass; er hielt in der erhobenen Rechten einen Kranz und in der Linken einen Palmzweig. Die Gruppe des linken Bogenfeldes ist ganz zerstört;

[1] Taf. 146, 2, 3.

[2] Taff. 145, 2; 146, 1. Die eine von den Tafeln enthält die Reste der Malereien des Bogens; die andere bietet die Wiederherstellung der Dekoration des ganzen Arkosols; auf ihr sind die Ergänzungen nur in Umrisslinien angegeben.

von der andern sieht man noch den Kranz mit der ihn haltenden Hand, das rechte Aussenpferd und die grüne Feder, mit welcher der Kopf des rechten Deichselpferdes verziert war. Da bekanntlich nicht bloss die Tunika des Agitators sondern auch der Pferdeschmuck und selbst die Wagen die Farbe der Partei trugen,[1] so dürfen wir aus der Farbe des Kopfputzes schliessen, dass unser Cirkusheld im Dienste der grünen Partei, der factio prasina stand, die im 4. Jahrhundert, der Zeit des Freskos, bereits mit den Blauen (f. Veneta) verbunden und weit mächtiger war,[2] als die Rothen (f. russata), welche mit den Weissen (f. albata) gemeinschaftliche Sache gemacht hatten. Doch soll nicht gesagt sein, dass er während seiner ganzen Laufbahn zu den Grünen gehörte. So wissen wir von dem spanischen Wagenlenker Diokles, dass er in der weissen, grünen und rothen Partei Siege davontrug;[3] und Gutta, ein anderer Held der römischen Rennbahn, siegte sogar in allen vier Parteien.[4] Es begreift sich, dass solche Virtuosen sehr begehrt waren und dass sie sich dort, wo sie die besten Angebote fanden, anwerben liessen. Demnach dürfte auch unser Wagenlenker in mehreren Parteien sein Glück versucht haben. Auf die von ihm errungenen Siege weisen die losgebundenen Kränze, die zu beiden Seiten des mittleren Bildes im Arkosolsbogen gemalt sind; weisen ferner der Kranz und die Palme, welche er selbst auf der Quadriga, wie auch die zwei schwebenden Viktorien in den Händen hielten. Palme und Kranz waren ja, neben den Geldpreisen, die gewöhnliche Belohnung für gewonnene Wettfahrten.

Es ist bekannt, eines wie hohen Ansehens die hervorragenderen Wagenlenker sich in allen Schichten der Bevölkerung Roms, von dem Proletarier bis zum Kaiser hinauf, zu erfreuen hatten. Schon im 1. Jahrhundert wurden ihnen Büsten und Bildsäulen aufgestellt, welche sie in ihrem eigenthümlichen Kostüm zeigten. « Die goldene Nase des Skorpus glänzt dir an allen Orten entgegen », schreibt Martial[5] von den vergoldeten Bronzestatuen dieses berühmten Kutschers, den er « den Ruhm des lärmenden Cirkus und die Wonne Roms » nennt.[6] Die Sucht, in einer solchen Weise das Rennwesen zu verherrlichen, nahm mit der Zeit so sehr zu, dass dem Besucher der ewigen Stadt die Menge der Statuen von Cirkushelden auffiel.[7] Die Siege derselben waren in aller Munde; sie wurden nicht bloss in den Akten der einzelnen Parteien gebucht, sondern auch in dem öffentlichen Tagesanzeiger Roms verzeichnet und in Steintafeln eingravirt. Selbst die Dichter verschmähten es nicht, sie in ihren Gedichten zu besingen. Letzteres mag auch dem Helden unseres Arkosols widerfahren sein, wie die beiden weiblichen Gestalten, die man mit Bottari[8] am besten als Musen deuten kann, nahe legen. Hierin dürfen wir auch den Grund

[1] Friedländer, *Sittengeschichte Roms,* II, S. 355.

[2] In der unweit des Cirkus des Maxentius gelegenen Katakombe des hl. Sebastian kam die Inschrift eines CATADROMARIVS von der blauen Partei zum Vorschein (Marucchi, *Guide des Catacombes,* S. 180).

[3] *C. I. L.*, VI, 2, n. 10048.

[4] *C. I. L.*, VI, 2, n. 10047.

[5] Mart., 5, 20.

[6] Mart., 10, 53.

[7] Friedländer, *Sittengeschichte Roms,* II, S. 329.

[8] Bottari, *R. S.*, III, S. 100.

erblicken, warum derselbe auf dem Hauptbilde des Arkosols als Heros, d. h. unbekleidet, geschildert war. Die Büste gab uns sein Bildniss, wie gesagt, in natürlicher Grösse. Bei der Auffindung der Malerei im Jahre 1594 muss sie ausserordentlich farbenfrisch gewesen sein, so dass Bosio, ihr Entdecker, davon betroffen war und ihr, gegen seine sonstige Gewohnheit, eine längere Beschreibung gewidmet hat. Er lobt an ihr die treffliche Ausführung und versichert, dass der Wagenlenker blaue Augen, eine lange Nase, einen Anflug von Bart und blondes Haar hatte. Die Richtigkeit dieser Beschreibung zugegeben, könnte man in ihm einen Nordländer vermuthen. Doch die alten Interpreten der Katakombengemälde nahmen es mit ihren Angaben nicht so genau; das kleine Fragment, welches ich von dem Kopfe des Wagenlenkers in dem Schutt des Arkosols gefunden habe, weist denn auch thatsächlich weder blaue Augen noch blonde Haare auf und zeigt, dass der Maler das Brustbild mit der gewohnten Hast ausgeführt und für die Augen ein schmutziges Grau und für die Haare das Rothbraum verwendet hat, welches auf dem ganzen Fresko vorherrscht.

Die übrigen in dem Bogen des Arkosols angebrachten Darstellungen haben eine rein dekorative Bestimmung. Über den beiden Quadrigen steht, zwischen zwei beflügelten Rossen, auf einer Kandelaberkonsole ein Jüngling, der ein nur die Rückenseite bedeckendes Gewandstück hat und in der erhobenen Linken einen schmalen Korb emporhält. Letzterer ist bei der linken jetzt ganz zerstörten Figur deutlich zu erkennen, bei der rechten dagegen, die sich noch erhalten hat, bis zur Unkenntlichkeit verblasst. Auf den veröffentlichten Kopien haben die beiden Korbträger die Gestalt der Venus angenommen. Durch diesen Irrthum wurde de Rossi namentlich veranlasst, die Malereien für heidnisch zu erklären; denn für eine Venus kann es natürlich keinen Platz in der Ausschmückung einer christlichen Grabstätte geben. Der Irrthum war um so leichter zu berichtigen, als derartige Korbträger in der Darstellungen der Jahreszeiten nicht selten sind und auch isolirt vorkommen. Ich erinnere nur an diejenigen, welche sich in einer Kammer der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus hinter dem Trappistenkloster befinden und mit den unsrigen identisch sind.[1] Die Mitte des Bogens füllt ein von seinem Hund begleiteter Läufer, der in der Linken einen Stab und in der Rechten einen Krug hält; er ist mit Laub bekränzt, hat hoch aufgebundene Läuferschuhe und das gleiche Gewandstück, wie die beiden Korbträger. An dem Läufer änderte der Kopist Bosio's das Geschlecht und machte aus ihm eine «Siegesgöttin».[2] Der Kopist Garrucci's zeichnete zwar richtig einen Mann ab, gab ihm jedoch einen Fisch in die Hand und liess den Blätterkranz aus; denn ihm galt die Figur als eine Darstellung des jungen Tobias. Das Bild wurde, wie meine Tafel zeigt, durch Hackenschläge verunstaltet; zum Glück fiel die Beschädigung so aus, dass ich die Gruppe mit aller Sicherheit wiederherstellen konnte. Krug- oder kelchtragende Gestalten sieht man in der klassischen Kunst besonders in bacchischen Scenen, wo sie häufig mit einem Panther oder

[1] Taf. 243, 1, 3.

[2] So nennt diese Figur Bosio.

Leoparden zusammen auftreten; der christliche Künstler malte einen Hund, der für seinen Zweck, einen Lückenbüsser zu schaffen, völlig ausreichend war. Es geschah auch nicht ohne Absicht, dass er dem Gewandstück sowohl des Läufers als auch der Korbträger die grüne Farbe gab: alles sollte auf die grüne Partei hinweisen, der unser Cirkuskutscher angehörte. So berühmt derselbe übrigens auch gewesen sein mag, so müssen wir ihn uns von geringer Abkunft denken. Sein Gewerbe galt zwar niemals für ehrlos, wie das der Schauspieler und Gladiatoren;[1] wegen der mit ihm verbundenen Mühen und Gefahren wurde es aber zumeist nur von Sklaven und Freigelassenen ausgeübt. Dass er in der Katakombe eine eigene Grabkammer hatte und in einem mit Malereien ausgeschmückten Arkosol begraben wurde, lässt auf seine Wohlhabenheit schliessen. Dieses passt zu dem, was wir über den Stand der Wagenlenker wissen, von denen alle diejenigen, welche in ihrem Gewerbe Virtuosen waren, sich ein beträchtliches Vermögen erwerben konnten.

Fügen wir noch hinzu, dass ausser dem Arkosol noch zwei andere christliche Monumente mit Darstellungen von Wagenlenkern existiren, nämlich das bleierne Schöpfgefäss von Tunis und das von Boldetti in einer Katakombe der appischen oder ardeatinischen Strasse gefundene Goldglas. Beide Gestalten wurden von den Archäologen, die sie veröffentlicht haben, arg missverstanden.[2] Der auf dem Schöpfgefäss abgebildete Wagenlenker hält, wie derjenige des Arkosols, einen Kranz in der Rechten empor; er galt bisher gewöhnlich als «Gladiator» und deshalb, wie de Rossi sagt, als «Personifikation der christlichen Seele», die nach glücklich beendetem Kampfe den verheissenen Kranz der Unsterblichkeit[3] erhält:[4] eine Symbolik, gegen welche schon Friedländer mit Recht Einspruch erhoben hat.[5] Auf dem Goldglase, von dem wir nur die (allem Anscheine nach getreue) Kopie Boldetti's besitzen, erscheint der Wagenlenker in seinem charakteristischen Kostüm, aber ohne die Lederkappe. Seine Tunika ist mit einem Palmenmuster verziert; über ihr sieht man die auf der Brust sich kreuzenden Riemen. Zu beiden Seiten des Kopfes steht die Inschrift: LIBER NICA, «Liber, mögest du siegen!»; dieser Zuruf ist auch auf dem von der Gräfin Ersilia Lovatelli veröffentlichten Mosaik über einem Wagenlenker zu lesen.[6] Die Angehörigkeit des Liber zum Christenthum bezeugt das auf seiner Stirn geschriebene Kreuz. Der Künstler des Goldglases musste dem «signum Christi» diese Stelle aus Mangel an Raum zuweisen; er hätte es sonst über dem Kopfe der Figur angebracht. De Rossi liess sich dadurch wie auch durch die um die Tunika gewickelten Riemen irre leiten und hielt den Wagenlenker für einen christlichen

[1] Daher verbot Valentinian durch ein Gesetz vom Jahre 365 einen Christen zur Gladiatorenschule zu verdammen (*Cod. Theodos.*, 9, 40, 9). Vgl. Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, II, S. 421.

[2] De Rossi, *Bullett.*, 1867, S. 82 ff.; Garrucci, *Storia*, VI, Taf. 428, 1 u. 2.

[3] *1 Kor.*, 9, 24 f.

[4] De Rossi, *Bullett.*, 1867, S, 83: Egli (il gladiatore) personifica l'anima del cristiano che, dopo combattuto e vinto, ha ottenuta la promessa immortale corona.

[5] *Sittengeschichte Roms*, II, S. 420, Anm. 4.

[6] E. Caetani-Lovatalli, *Antichi monumenti illustrati*, Taf. VI.

« Bekenner, der um des Glaubens willen vielleicht zu harter Bergwerksarbeit verurtheilt gewesen war ».[1] Garrucci brachte es durch eine gewaltsame Interpretirung sogar so weit, dass er aus dem Wagenlenker schliesslich nichts Geringeres als den Papst Liberius machte; die Inschrift LIBER NICA sei nach ihm nicht richtig; sie müsste LIBERI NICA lauten![2]

Das zweite Arkosol ist nur wenige Schritte von dem des Wagenlenkers entfernt. Seine Malereien sind sehr verblasst.[3] Dieser schlechten Erhaltung haben sie es zu verdanken, dass sie von den modernen Vandalen unberührt blieben. Das Bild der Lunette wurde durch zwei nachträglich angebrachte Gräber beschädigt; wir sehen hier einen mit Speer und einem runden Schilde ausgerüsteten Krieger, der mit der Ärmeltunika und einer langen mit der Fibula zusammengehaltenen Chlamys bekleidet ist. Die Schuhe, welche er auf den alten Kopien hat, sind heute zerstört. Links von dem Krieger steht ein Knabe, mit einem kleinen, runden Gegenstand, wohl einem Spielzeug, in den Händen; er trägt Sandalen und eine gegürtete Tunika, welche das Lorum und die runden Segmente an den Schultern und am unteren Saume zieren. Es liegt am nächsten, den Knaben für den Sohn des Kriegers zu halten. Über der Gruppe hängen die üblichen Guirlanden, welche Avanzini ausgelassen und Garrucci in schmale Tuchstreifen verwandelt hat.[4]

Der Bogen ist durch breite Bänder in drei Felder abgetheilt. In dem mittleren befindet sich, von einem runden Rahmen umschlossen, die Büste eines bartlosen Mannes, der mit einem Speer versehen und mit Tunika und Chlamys bekleidet ist, also offenbar den gleichen Krieger, wie in der Lunette, darstellt. Der Kopist Bosio's machte aus ihm einen bärtigen, in einen modernen Shawl eingehüllten Greis, in welchem Garrucci ohne den geringsten Grund den Tribun und Märtyrer Klaudius erkennen zu dürfen glaubte. Derselbe Krieger kehrt noch ein drittes Mal wieder, nämlich in dem Felde rechts von der imago clypeata: hier ist er mit gezücktem Schwert und in der gegürteten Tunika, ohne die Chlamys, abgebildet. Um die Guirlanden anbringen zu können, wurde diese ursprünglich etwas höher angelegte Figur so tief heruntergerückt, dass die Beine für den Oberkörper fast um die Hälfte zu kurz ausfielen, Von der ersten Anlage sind noch die linke Schulter und der linke Arm, welche der Maler zu beseitigen nicht für nothwendig fand, übrig geblieben. An der Tunika sieht man, ausser dem breiten Besatz am unteren Saume, die gleiche Verzierung wie an der des Knaben in der Lunette. Da der Panzer fehlt, so folgt daraus, dass der Krieger von der leichten Fusstruppe war, deren Ausrüstung in dem runden Schild (parma), dem Wurfspiess und dem kurzen Schwert be-

[1] De Rossi, *Bullett.*, 1868, S. 20: ... confessore della fede, condannato probabilmente *ad metalla*.

[2] Garrucci, *Storia*, III, Taf. 188, 3, S. 161.

[3] Bosio, *R. S.*, S. 501; Aringhi, *R. S.*, II, S. 255; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 161; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 69, 1.

[4] Der Kopist Garrucci's hat auf seiner Kopie noch zwei Kränze (über dem Knaben und rechts von dem Schilde) hinzugefügt, die auf dem Original nie vorhanden waren.

stand.[1] Diese Waffen sind es auch, mit welchen er von dem Maler auf den drei Bildern dargestellt wurde. Auf die Auszeichnung, die er sich während seiner militärischen Laufbahn erworben, deutet der unter der rechten Hand angebrachte Kranz hin;[2] die schlechte Erhaltung desselben lässt leider keinen Schluss auf die Art der Auszeichnung zu. Auf den veröffentlichten Kopien musste sich der Krieger mit dem Schwert eine ganz unerwartete Umwandlung gefallen lassen: Avanzini gab ihm, ausser der gegürteten Soldatentunika, ein langes Untergewand, welches bis zu den Knöcheln reicht, und zeichnete rechts von ihm einen Knaben, der auf einigen Holzscheiten kniet und seine Hände wie zum Beten gefaltet hat (Fig. 53).[3] So wurde aus einem martialischen Krieger der Patriarch Abraham, der seinen Sohn Isaak zu opfern sich anschickt! Die Kopie Bosio's fand noch in das Werk Garrucci's, ja selbst in spätere Handbücher Eingang, und schon Bottari eröffnete die lange Reihe derjenigen, welche in der sonderbaren Ausstaffirung des Soldaten die alttestamentlichen Priestergewänder erkannt haben.[4]



Fig. 53.

Die Darstellung, welche in dem linken Felde das Gegenstück zum Krieger bildet, zeigt zwei sehr verblichene Gestalten, von denen die zur Rechten durch die lange Dalmatik als eine weibliche gekennzeichnet ist. Sie hat die rechte Hand auf die Schulter eines Knaben gelegt, dessen gegürtete Tunika in ähnlicher Weise wie diejenige des Knaben in der Lunette verziert war. Wir haben also wohl auch hier den Sohn des Kriegers vor uns. Da er dort neben dem Vater steht, so kann die Frau, welche ihm hier vertraulich die Hand auf die Schulter gelegt hat, keine andere als die Mutter vorstellen. Diese Gruppe muss schon zur Zeit Bosio's sehr schlecht erhalten gewesen sein; denn Avanzini hat auf seiner Kopie bei beiden Figuren die Stellung, bei der Frau auch das Geschlecht, verändert und schliesslich noch eine dritte Figur, hinzugefügt, welche auf dem Original nicht existirt (Fig. 54). Den Interpreten der Katakombengemälde ist es trotzdem nicht schwer gefallen, in diese Schöpfung des Kopisten einen biblischen Vorgang hineinzudeuten: die Mehrzahl sieht darin Moses, wie er die Kundschafter zur Erforschung

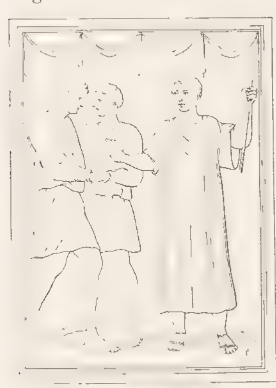


Fig. 54.

[1] Marquardt, *Röm. Staatsverwaltung*, II, S. 332.

[2] Marquardt, a. a. O., S. 556 ff.

[3] Getreuer ist die für Ciacconio von dem dritten Zeichner angefertigte Kopie, welche nur den Krieger bietet. Vgl. meine *Alte Kopien*, Taf. XXIV, 3.

[4] Bottari, *R. S.*, III, S. 103.

des verheissenen Landes entsendet (*Num.*, 13, 8); Garrucci dagegen denkt an den Augenblick, wo der Verwalter des Weinbergs mit den Arbeitern um den Lohn rechtet (*Matth.*, 20, 12 ff.).

Die Malereien führen uns also die Glieder einer Soldatenfamilie vor, die aus Mann, Frau und einem Knaben bestand und in dem Arkosol beigesetzt wurde. Sie sind, mit denen des Wagenlenkers, unter den coemeterialen Fresken die einzigen, welche sich ausschliesslich auf den Stand des Verstorbenen beziehen und in keiner Weise das religiöse Bekenntniss derer berücksichtigen, die sie anfertigen liessen.

§ 128. Die Bäcker mit den Annonabeamten.

Die Katakomben der ostiensischen, ardeatinischen und diejenigen, welche zur Rechten der appischen Strasse angelegt sind, waren von der ersten kirchlichen Region, die antonomastisch « horrea » genannt wurde, abhängig. Dieselbe umfasste den Aventin mit der dreizehnten und zwölften bürgerlichen Region, und damit zugleich auch das Centrum und den Sitz der annonarischen Verwaltung, welche den immensen Verbrauch an Getreide in der Reichshauptstadt, insbesondere den An- und Verkauf, die Einfuhr und unentgeltliche Vertheilung desselben an die zum Empfange Berechtigten zu regeln und zu besorgen hatte.[1] Hier lagen jenseits der Porta trigemina am Fusse des Aventin die Porticus fabaria, der Vicus frumentarius und die weit ausgedehnten städtischen Magazine, Schüttböden und Getreidespeicher, unter denen die horrea Galbiana die ältesten und hervorragendsten waren; hier lagen die Porticus Aemilia und das Emporium, der Hafenplatz Roms mit dem Zollamt, an welchem für die in die ewige Stadt zu Schiffe herbeigeführten Lebensmittel der Einfuhrzoll (ansarium) entrichtet wurde.[2] Daher ist es selbstverständlich, dass wir in den erwähnten Cömeterien Monumente antreffen, welche Beziehungen zu einzelnen Zweigen der annonarischen Verwaltung aufweisen und Persönlichkeiten vorführen, die in irgend einem Abhängigkeitsverhältniss zu dieser standen. So waren in der Basilika des hl. Paulus die Gräber eines Speicheraufsehers (horrearius) Namens Constantinus, und eines Bäckers Vitalis aus der XII Region.[3] In der Domitillakatakombe ferner wurde eine « Pollekla, welche an der Neuen Strasse mit Gerste Handet trieb », bestattet.[4] Ausserdem findet sich in derselben Katakombe öfters, sei es in den frischen Grabver-

[1] De Rossi, *Le horrea sotto l'Aventino e la statio annonae Urbis Romae*, in *Annali dell'Istituto*, 1885, S. 229 f.; derselbe *R. S.*, III, S. 515.

[2] Eine am Fusse des Aventin gefundene Inschrift (*C. I. L.*, VI, 2, n. 8594) sagt: QVIDQVID VSVARIVM INVEHITVR | ANSARIVM NON DEBET.

[3] De Rossi, *Inscript.*, I; S. 466, 1026; S. 212, 495.

[4] Ihre Grabschrift: POLLECLA QVE ORDEV BENDET DE BIA NOBA war mit einem spitzen Instrument in den Kalkverschluss eingeritzt. Bosio (*R. S.*, S. 214) sah sie in einer der Gallerien, welche der Gruft des Ampliatus gegenüber liegen und erst nachträglich (im 4. Jahrhundert) ausgegraben wurden; jetzt scheint sie zerstört zu sein.

schluss eingeritzt oder in Marmor gravirt, der Malter (modius), das Abzeichen der Annona und der Bäckerinnung (corpus pistorum). Was uns aber hier besonders angeht, ist eine Reihe von Fresken, welche in der unter dem Namen « Bäckergruft » bekannten Kammer um die Mitte des 4. Jahrhunderts gemalt wurden. Das Bild auf der schmalen Wand im Hintergrunde zeigt einen Mann mit vollem Gesicht und in einer mit dem Lorum verzierten Tunika; er steht hinter dem mit Getreide gefüllten Modius, der nach oben zu sich verjüngt und unten drei niedrige viereckige Füsse hat.[1] Schon de Rossi erkannte in ihm mit Recht ein Mitglied der Bäckerinnung, welche in dieser und vielleicht auch in den anstossenden Kammern und Gallerien ihre Begräbnissstätte hatte.[2] Das Gewerbe der Bäcker war anfangs verachtet,[3] erhielt jedoch bald eine grosse Bedeutung für die Bürgerschaft durch seine Verwendung in der « cura annonae ». Diese Bedeutung steigerte sich noch in einem hohen Grade, als die (monatlichen) Getreidevertheilungen (largitiones frumentariae) abgeschafft und dafür tägliche Brodvertheilungen an Arme eingeführt wurden.[4] Die Bäcker unserer Krypta brachten das Bewusstsein der Würde ihres Standes dadurch zum Ausdruck, dass sie in dem Felde neben dem Modius das eucharistische Symbol der Brodvermehrung malen liessen: auf diese Weise wolten sie dem Beschauer gleichsam zurufen, dass sie es sein, welche das Brod für den Altar lieferten.

Die Bäcker besorgten in der alten Zeit auch das Geschäft des Mahlens. Das Getreide kam in Schiffen aus Sicilien, Afrika und Egypten nach Puteoli und von dort nach Ostia; hier wurde es in Barken verladen und von den Schiffern (codicarii) auf dem Tiber, « dem mildesten Kaufherrn aller Erzeugnisse der Erde », in den Hafenplatz Roms gebracht, wo man es auslud und in Säcken in die öffentlichen Speicher trug; aus diesen kam es schliesslich in die Officinen der Bäcker, wo es zu Mehl gemahlen und zu Brod verbacken wurde. Einige dieser geschäftlichen Verrichtungen vergegenwärtigen die etwas beschädigten Fresken des unteren Frieses der Kammer.[5] Wir sehen, unter dem Bilde des Bäckers und unter der linken Absis, drei mit Getreide gefüllte Barken, zu denen vom Ufer aus flache Bretterstiegen führen.[6] Acht Arbeiter (saccarii) sind mit der Ausladung des Getreides und der Übertragung desselben in die öffentlichen Magazine beschäftigt: einige eilen mit vorgestreckten Armen, um Säcke zu holen, die meisten tragen schwergefüllte Säcke auf den Schultern. Zwei berittene Beamte,[7] jeder den Kommandostab in der Hand, führen die Aufsicht, damit das Getreide richtig abgeliefert werde. Zwischen beiden

[1] Taf. 142, 2.

[2] De Rossi, *Le horrea*, in *Annali dell'Istituto*, 1885, S. 229.

[3] Sueton., in *Aug.*, 4.

[4] Wann dieses geschah, ist ungewiss; Marquardt *Römische Staatsverwaltung*, II, S. 132, 417) schreibt die Änderung dem Aurelian zu.

[5] Taff. 142, 2; 164 f.

[6] Auf dem in Ostia ausgegrabenen Fresko, das die Verladung von Getreide darstellt, dient den Sackträgern zum Aufstieg ein einfaches Brett, welches an das Schiff angelegt ist. Letzeres hat, wie gewöhnlich, eine unverhältnissmässig kleine Gestalt. Das Fresko befindet sich jetzt im Vatikanischen Museum (in der sog. Sala delle nozze Aldobrandine).

[7] Von diesen ist bloss der zweite erhalten; der erste fiel der Sammelwuth d'Agincourts zum Opfer (siehe oben S. 196).

drängt sich ein neunter saccarius hindurch, um zu dem Schiffe der Hinterwand zu eilen. Einen zehnten Sackträger haben wir uns in dem Felde rechts von dem Schiffe unter dem Bilde der Brodvermehrung zu denken; schon Bosio fand diese Figur zerstört, da man von hier aus mit Durchbrechung der Wand in die Krypta eingedrungen war.

Wie bemerkt, wurde des Getreide aus den öffentlichen Speichern in die Officinen der Bäcker gebracht. Hieran erinnert die Scene rechts vom Eintretenden, wo vier Arbeiter auf einer Bahre eine grössere Quantität Getreide tragen und sich dabei mit der Rechten auf einen Stock stützen;[1] die zwei vorderen haben die Stangen der Bahre unter dem linken Arm, die beiden andern, die zum Theil zerstört sind, auf der Schulter. Den Abschluss der Gemäldereihe bilden sieben mit Tunika und, wie es scheint, mit der schmalen Toga bekleidete Männer, welche in einem Gespräch mit einander begriffen sind. Sie stellen ohne Zweifel diejenigen dar, zu denen das Getreide getragen wird, nämlich die Bäcker. Die Verschiedenheit der Tracht kann gegen diese Auslegung nicht geltend gemacht werden. Denn der hinter dem Malter stehende Bäcker ist so, wie er sich im Laden zu zeigen pflegte, also nur mit der entgürteten Tunika gemalt, während die andern den Ausgehanzug, d. h. Tunika und einen Mantel haben.

Alle diese Fresken wurden von Avanzini mit einigen groben Irrthümern für Bosio abgezeichnet.[2] Der Kopist verschmolz, um die beiden Hauptfehler anzugeben, den Bäcker mit dem Modius und machte daraus eine unförmlich korpulente Frau. Sodann lies er die drei Barken aus; infolgedessen wusste man nicht, woher die Sakträger kommen und wohin sie gehen und gab den Darstellungen deshalb die abenteuerlichsten Auslegungen. Von de Rossi aufgefordert, unterzog ich im Jahre 1887 die Malereien einem genauen Studium, welches mich in den Stand setzte, die Irrthümer der veröffentlichten Kopien zu berichtigen. Es war dies, nebenbei gesagt, eine meiner ersten selbständigen Untersuchungen.[3]

§ 129. Der Viktualienhändler.

Nur wenige Schritte von der Bäckergruft entfernt, liegt ein Arkosol, dessen Fresko an der Vorderwand über dem Bogen einen den soeben beschriebenen Malereien verwandten Gegenstand schildert und aus der gleichen Zeit herrührt. Es ist zwar sehr verblichen und geschwärzt, lässt sich aber in den Hauptstücken mit voller Sicherheit erkennen.[4] Wegen der Enge des Raumes war es mir nicht möglich, eine

[1] Taf. 195.

[2] Bosio, *R. S.*, S. 227; Aringhi, *R. S.*, I, S. 535; Bottari, *R. S.*, II, Taf. 57; Garrucci, *Storia*, II, Taff. 20, 4 und 22, 1, 2.

[3] Vgl. meinen Aufsatz *Ein unbekanntes Gemälde aus der Katakombe der hl. Domitilla*, in *Röm. Quartalschr.*, 1887, S. 26 u. 30.

[4] Auf dem Plane Bosio's hat das Arkokol die

Photographie von ihm anfertigen zu lassen; ich muss daher auf die Kopie verweisen, welche nach meiner Zeichnung gemacht wurde.[1] Das Fresko versetzt uns in das Innere des Ladens eines Viktualienhändlers. Die Mitte nimmt ein rechteckiger, an der Frontseite mit zwei Kreisornamenten verzierter Ladentisch ein, hinter welchem ein junger, nach links blickender Mann sitzt.[2] Letzterer ist nur mit der ungegürteten Tunika bekleidet, die am unteren Saume und vorn an den Ärmeln schwarz verbrämt und mit dem gleichfarbigen Lorum sammt den üblichen Segmenten geschmückt ist; in der herabgelassenen Linken hält er eine offene Rolle, die Rechte hat er erhoben und ausgestreckt. Unter dieser Hand sieht man Spuren einer aus zwei Worten bestehenden Dipintoinschrift, von der nur die zwei mittleren Buchstaben des ersten Wortes VN ganz deutlich sind. Ihre Entzifferung ist mir erst nach öfters wiederholten Versuchen gelungen; sie sagt SECVNDE SVME,[3] « Nimm, Sekundus! » Der Gegenstand, welcher in Empfang genommen werden soll, ist die Rolle, da der Sitzende ausser ihr nichts anderes anbietet. Zu beiden Seiten des Ladentisches standen, gleichmässig vertheilt, sechs Männer, von denen einer, der äusserste auf dem rechten Flügel, mit dem Stuck zerstört ist. Die erhaltenen sind ähnlich wie die Hauptfigur in der Mitte gekleidet. Der erste auf der rechten Seite steht hinter einem vierfüssigen Tisch, auf dem ein Sieb (cribrum) zum Reinigen des Getreides aufliegt. Seine Linke ruht auf dem oberen Rande des Siebes, die Rechte lässt sich nicht mehr erkennen; vielleicht war sie nach der dargebotenen Rolle ausgestreckt, so dass er der Sekundus wäre. Mit dem Tische ist eine Bank verbunden, auf die er sich, müde geworden, setzen kann: ein Hinweis darauf, dass er längere Zeit des Tages hinter dem Siebe zu stehen hatte. Von der folgenden Figur hat sich nur die untere Hälfte erhalten; die letzte ist, wie gesagt, ganz zerstört. Links von der Hauptfigur steht ein Getreidemesser (mensor frumentarius) mit dem Stabe (virga, regula), welcher zum Wegstreichen des überflüssigen Getreides dient, in den Händen; zu seinen Füssen hat er einen nach oben zu sich erweiternden Scheffel, dessen schwarze Farbe fast ganz verschwunden ist, so dass jetzt das Fleischroth des linken Beines und die Saumverbrämung der Tunika durchscheinen. Der folgende Mann ist offenbar dem Wägen zugetheilt; denn er hält in der linken Hand eine Schnellwage von der noch heute üblichen Form. Von der letzten Figur sind nur die Beine und ein Theil der Tunika übrig geblieben.[4] Im Hintergrunde hängt an der Wand ein Gestell mit kleineren Fächern, in denen sich Säcke und Gegenstände befinden, die einer bestimm-

Numer 19 und ist zusammen mit dem gegenüberliegenden kurz als « monumenti arcuati dipinti, in parte scoloriti » vermerkt.

[1] Vgl. *Röm. Quartalschr.*, 1887, Taf. I.

[2] Einen ähnlichen Ladentisch, nur mit rechteckiger Verzierung, bietet ein von Jahn (*Berichte der Königl. Sächs. Gesellschaft d. Wissensch.*, 1861, Taf. X, 4, S. 348 f.) veröffentlichtes Relief des Vatikanischen Museums.

[3] In dem Worte SVME sind die Buchstaben V, M, E zusammengezogen.

[4] Die bekannten Reliefs am Grabmale des Bäckers Marcus Vergilius Eurysaces lassen vermuthen, dass unter den Figuren, die an unserem Arkosol zerstört oder beschädigt sind, auch ein Schreiber oder Rechnungsführer (a libellis, tabularius, a rationibus) vertreten war. Vgl. *C. I. L.*, VI, 2, u. 8450, 8474, 8477.

ten Gestalt entbehren. Die gleiche Vorrichtung zeigt das Bruchstück eines Reliefs, dessen Darstellung nach Jahn «mit Sicherheit auf den Verkauf von Lebensmitteln zu beziehen ist».[1] In den Säcken des Reliefs haben wir uns also Erbsen, Bohnen u. s. w. zu denken. Das Gestell auf unserem Fresko ist somit ein sicheres Zeichen, dass die Malerei das Innere des Ladens eines Händlers darstellt; deshalb ist der Gedanke an einen Beamten der Annona abzuweisen;[2] denn das eine schliesst das andere aus. Der sitzende Mann in der Mitte, die Hauptfigur, ist der Besitzer des Ladens; die zu beiden Seiten Aufgestellten sind seine Gehilfen. Der Getreidemesser, das Sieb und die Säcke in dem Gestell bestimmen sodann die Waare, welche in dem Laden feilgeboten wird, nämlich Getreide, Bohnen, Erbsen u. dergl.: wir haben es also mit dem Laden eines Viktualienhändlers (negociator frumentarius et leguminarius) zu thun.[3] Dass der Händler sich zwischen sechs Gehilfen malen lassen konnte, berechtigt den Schluss auf einen gewissen Wohlstand; jedenfalls war sein Geschäft grösser als das der Pollekla, welche, laut Inschrift, nur «Gerste verkaufte». Er wäre nicht uninteressant, zu ermitteln, was er mit der Übergabe der Rolle an Sekundus bezweckt. Der Befehl ist aber viel zu vag, als dass man aus ihm den Inhalt der Rolle mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen könnte. Vielleicht ist es, um eine Vermuthung zu äussern, die Rechnung oder Quittung für verkaufte Waare, vielleicht das Verzeichniss der Waare einer zu übernehmenden Sendung.

§ 130. Die Gemüsehändlerin.

An die Darstellung des Viktualienhändlers schliessen wir das aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammende Bild der Gemüsefrau an,[4] welches de Rossi in San Callisto, in der Region der hll. Gaius und Eusebius, entdeckt hat.[5] Es füllt die Lunette eines Arkosols und wurde durch ein später angebrachtes Grab mitten entzwei geschnitten. Über den Gegenstand der Darstellung kann kein Zweifel herrschen. Eine Frau steht zwischen zwei ungleich grossen Tischen, welche auf Böcken ruhen und mit allerlei frischem Gemüse beladen sind; sie ist baarhaupt, trägt Schuhe und eine mit dem Klavus verzierte Dalmatik. Gesicht und Hände sind zerstört; vielleich hielt sie in der Rechten ein Gemüse, um es zum Verkaufe anzubieten. Unter dem grösseren Tische steht am Boden ein Korb, welcher gleichfalls mit frischem Gemüse gefüllt ist.

Es überrascht, bei einer einfachen Gemüsefrau so viel Kunstsinn zu finden, dass sie ihre Grabstätte mit Fresken schmücken liess. Der Cyklus ist freilich ein sehr be-

[1] *Berichte der Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 1861, Taf. XIII, 4, S. 350.

[2] Diese Erklärung gab ich vor 15 Jahren, bei der ersten Publikation des Bildes.

[3] Vgl. *C. I. L.*, VI, 9683, wo eine «negociatrix frumentaria et leguminaria ab scala mediana» und 1620, wo «mercatores frumentarii et olearii aerarii» erwähnt sind.

[4] Taf. 143, 2.

[5] De Rossi, *R. S.*, III, Taf. 13, S. 77 u. 79.

schränkter: im Bogen des Arkosols sind Weinlaubgewinde mit Trauben und Vögeln, und auf der Aussenwand rechts das Quellwunder des Moses, links die (zum grossen Theil zerstörte) Auferweckung des Lazarus gemalt.

§ 131. Die Schiffer.

Wie das Getreide, so wurden auch Wein und Öl aus Ostia zu Schiffe auf dem Tiber in den Hafenplatz Roms gebracht. Der Transport geschah in Amphoren und wurde von den schon erwähnten Tiberschiffern (codicarii)[1] besorgt. Auf diesen Verkehr, welcher bei dem kolossalen Welthandel Roms ein äusserst reger gewesen sein muss, bezieht sich das Lunettenbild des Arkosols einer Kammer in der Ponziankatakombe.[2] Die Malerei ist an vielen Stellen mit dem Stuck zerstört; sie zeigt ein Segelschiff, welches eine Ladung Amphoren an Bord führt. Ein gänzlich unbekleideter Matrose sitzt am Vordertheile des Schiffes und handhabt, etwas nach vorn geneigt, kräftig das Ruder; von einem zweiten Matrosen, der am Steuer sass, haben sich nur geringe Reste erhalten, welche auf den veröffentlichten Kopien fehlen.[3] Das Fresko stammt aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts; seine Anwesenheit in der Katakombe des Ponzian erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, dass diese Nekropole in der nächsten Nähe des Tiber angelegt ist. Diese Nähe macht es wahrscheinlich, dass eine Todtenbruderschaft der Tiberschiffer (corpus codicariorum) dort ihre Begräbnissstätte hatte. Es ist aber auch möglich, dass die Kammer, in welcher das Fresko der Schiffsscene einen so hervorragenden Platz einnimmt, die Familiengruft eines wohlhabenden Unternehmers war, der den Waarentransport im Grossen betrieb.

§ 132. Die Böttcher.

Die Tonne ist auf den Grabsteinen meistens als eine Anspielung auf das Gewerbe des Verstorbenen oder dessen, der die Inschrift setzen liess, zu nehmen. In der Malerei begegnet sie uns in dieser Bedeutung nur ein einziges Mahl, nämlich auf einem Fresko, welches ungefähr um die Mitte des 4. Jahrhunderts auf der Hinterwand eines Arkosols in der Katakombe der hl. Priscilla ausgeführt wurde. Das Arkosol hat eine aussergewöhnliche, architektonisch reich ausgestattete Form; deshalb haben wir ihm eine Tafel in Farben (202) gewidmet. Die Malerei selbst ist roh und verdient nur wegen des dargestellten Gegenstandes unsere Beachtung. Avanzini fer-

[1] Vgl. S. 531.
[2] Taf. 173, 1.
[3] S. d'Agincourt, *Storia*, VI, Taf. X, 2; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 88, 2.

tigte von ihr eine leidliche Kopie an, welche in die *Roma Sotterranea* Bosio's (S. 557) aufgenommen wurde.[1] Wir sehen acht bartlose, symmetrisch gruppirte Männer, welche mit Hilfe von Stangen ein grosses Fass tragen; sie sind mit Schuhen und gegürteter Ärmeltunika bekleidet und stützen sich, wie die Lastträger in der Bäckergruft, mit der Rechten auf einen Stock. Links von ihnen liegen neben einander zwei gleichfalls grosse Fässer, deren Reifen verzeichnet sind.

Es hat nicht an solchen gefehlt, welche für diese dem Handwerkerstande entlehnte Gruppe fern liegende Deutungen aufgestellt haben: Bottari z. B. dachte an acht Märtyrer oder Bekenner, die zum Tragen von Wasser zu Bauzwecken verurtheilt wären; Garrucci sah in ihr die Darstellung eines Weinkellers und in diesem, mit Berufung auf Tertullian, eine Allegorie des Grabes. Für uns war es nie zweifelhaft, dass die drei Fässer als Gewerbezeichen der Böttcher aufzufassen sind.[2] Es steht somit nichts im Wege, in den acht Tonnenträgen die Repräsentaten einer Todtenbruderschaft der Böttcher (collegium doliariorum) zu erkennen. Hierzu berechtigt sowohl ihre grosse Zahl als auch die ganz gleichförmig angelegte Region, in welcher die Kammer mit dem bemalten Arkosol sich befindet.

§ 133. Der Winzer.

Auf den Sarkophagreliefs, welche Scenen aus der Weinlese schildern, findet sich gewöhnlich ein von zwei Ochsen gezogener Wagen, auf dem Körbe mit Trauben oder ein grosser Weinschlauch geladen sind. Diese Darstellungen geben uns den Schlüssel zu der Deutung eines Freskos, das im Bogen eines Arkosols des coemeterium maius gemalt ist: es vergegenwärtigt ein mächtiges Fass auf einem zweirädrigen Wagen (carrus), welcher von zwei Ochsen gezogen wird (Taf. 245, 2), die ein Mann an der Leine führt und mit der Peitsche zur Eile antreibt. Die Ähnlichkit der Malerei mit den Reliefs zwingt zur Annahme, dass auch sie eine Scene aus dem Weinbau vorführt. Sie hat also als das Gewerbezeichen dessen, der in dem Arkosol ruhte, zu gelten: derselbe war Weinbauer.

Das Fresko ist roh gemalt und sehr verblasst; als Zeit seiner Entstehung lässt sich infolge einer datirten Inschrift[3] ungefähr das Jahr 370 ansetzen. Avanzini liess auf seiner Kopie den Fuhrmann aus, welcher infolgedessen auch auf allen übrigen Abbildungen fehlt.[4] Der Unvollständigkeit der veröffentlichten Kopien ist es wohl zuzuschreiben, dass man in neuerer Zeit auch für dieses Bild eine religiös-symbolische Deutung ausgesonnen hat.

[1] Aringhi, *R. S.*, II, S. 317; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 184; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 79, 2.

[2] Zwei Männer, welche eine Amphora tragen, fanden sich an einer Töpferbude. Vgl. Jahn, *Berichte d. Königl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 1861, S. 354, Anm. 237.

[3] Vgl. oben S. 123.

[4] Bosio, *R. S.*, S. 475; Aringhi, *R. S.*, II, S. 213; Bottari, *R. S.*, III, Taf. 155; Garrucci, *Storia*, II, Taf. 67, 1.

Rückblick.

Von den in diesem Kapitel behandelten Fresken führen die meisten Scenen vor, welche uns mit dem Gewerbe und Handwerk der Verstorbenen, deren Gräber sie zieren, bekannt machen. Dieselben kamen erst in der Zeit des Friedens auf und sind so selten, dass jedes für sich ein Unikum bildet. Die gleiche Wahrnehmung lässt sich auch in der Epigraphik machen: die Inschriften mit der Standesangabe des Verstorbenen gehören gleichfalls zu den seltenen und sind der Mehrzahl nach späteren Datums. Das Zusammentreffen derselben Erscheinung auf zwei verschiedenen Gebieten beweist, dass die Seltenheit dieser Art von Monumenten nicht das Resultat des blinden Zufalles ist; sie geht vielmehr ganz augenscheinlich auf den Einfluss des Evangeliums zurück, welches durch seine Lehren den schroffen Unterschied der Klassen aufgehoben hat: die Christen sind vor Gott alle gleich; sie haben Gott zum gemeinsamen Vater und den Himmel zur gemeinsamen Heimath. Daher pflegen die Märtyrer auf die Fragen des Richters nach dem Namen, den Eltern, dem Stand und der Nation so oft nur die eine Antwort: «Christianus sum!» zu geben. So lesen wir z. B. in dem Briefe über das Martyrium des Bischofs Potinus und seiner Gefährten, dass der Märtyrer Sanctus «den Henkern mit einer solchen Festigkeit widerstand, dass er weder seinen Namen noch den seiner Familie und seiner Vaterstadt angab, noch darauf antwortete, ob er Sklave oder Freigeborener sei, sondern auf alle Fragen «Christianus sum» erwiederte».[1] Alles war in dem Bekenntniss: «Ich bin Christ!» enthalten: «qui enim, Christianus sum, dixit, et patriam, et genus, et artis professionem, et omnia declaravit», heisst es in den von dem hl. Chrysostomus mitgetheilten Akten des Märtyrers Lucianus, welcher in der Verfolgung des Galerius Maximus die Palme errang.[2] Unter diesen Umständen ist es begreiflich, warum den alten Christen so wenig daran lag, dem Besucher ihrer Grabstätten den Beruf, den sie während ihrer irdischen Laufbahn ausgeübt hatten, im Bilde zu verkünden. Wir haben gesehen dass es weit wichtigere Sachen, Sachen die ihr Seelenheil betreffen sind, welche sie ihm mitzutheilen haben: sie machen ihn auf die hauptsächlichsten Wahrheiten des christlichen Glaubens aufmerksam; sie sagen ihm, dass sie Getaufte sind, an die Gottheit Christi glauben, auf die Barmherzigkeit Gottes vertrauen und von dem göttlichen Richter ein gnädiges Urtheil erhoffen; sie bitten ihn um sein Gebet und versichern ihn, dass sie, in die ewige Seligkeit aufgenommen, seiner nicht vergessen werden. Also auch hier klingt, kurz gesagt, das «Christianus sum!» überall durch: der Verstorbene war Christ, hat als Christ gelebt und ist als Christ in die Ewigkeit hinübergegangen, wo er von Christus, seinem Erlöser, den Lohn der ewigen Seligkeit erhält.

[1] Ruinart, *Acta Martyrum sinc.*, ed. Ratisb., 111, VI. Das Martyrium dieser Heiligen fiel in das Jahr 177.

[2] Ruinart, a. a. O., 530.

Anhang.

Als die letzten Seiten des vorliegenden Werkes in den Druck gingen, wurde in einem kleinen, anonymen Hypogäum an der Via Latina ein ausgemaltes Arkosol mit einer Fülle von Darstellungen entdeckt, welche die Zahl der schon bekannten vermehren und sich ohne Weiteres unter sie einreihen lassen. Wir bringen sie auf drei Tafeln; Taf. 265 bietet die Gesammtansicht der Arkosols; die zwei folgenden enthalten die einzelnen Darstellungsgegenstände. Die Fresken sind auf zweischichtigem, aber ordinärem Stuck ausgeführt und dürften etwa aus der Mitte des 4. Jahrhunderts stammen; in technischer Hinsicht können sie mit denen der Katakomben des Thrason und des hl. Sebastian verglichen werden.[1] Der Künstler hatte die Eigenthümlichkeit, kelchartige Gefässe zwischen den Darstellungen zu malen; zwei stehen auf dünnen Stengeln, drei entbehren jeglicher Basis.

Das Hauptbild des Bogens vergegenwärtigt den Guten Hirten, welcher das Schaf auf seinen Schultern zu der Heerde der Auserwählten trägt. Letztere sind durch vier Schafe dargestellt, von denen eines ruht und die übrigen stehen. Der Hirt hat seine volle Gewandung; er hält in der Rechten die Vorderbeine des Schafes und in der Linken einen geraden Stock. Die von zwei Bäumen umrahmte Gruppe hat eine grosse Farbenfrische bewahrt; sie würde in der Serie auf n. 76 zu folgen haben (vgl. oben S. 453).

Von den Fresken, welche zu beiden Seiten des Guten Hirten gemalt sind, drücken drei « die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen » aus, gehören also in das achtzehnte Kapitel. In den beiden äussersten Feldern sehen wir die üblichen Jonasscenen: links wird der Prophet aus dem Segelschiff von einem Matrosen dem Monstrum in den Rachen geworfen, und rechts streckt er, bis an die Hüften aus dem Fisch hervorragend, seine Hände nach dem Gestade aus; hart neben dem Wasser steht die Kürbislaube, in welcher er ruht. Von dem Monstrum des zweiten Bildes ist nur der Vordertheil, von dem ruhenden Jonas der Kopf mit den Schultern übrig geblieben.

Rechts von dem Bonus Pastor brachte der Maler zwei Darstellungen, eine über der andern, an. Unten sieht man die Arche Noes, welcher beide Hände der Taube mit dem Ölzweig entgegenstreckt. Die Arche hat die gewohnte Form einer mit Deckel und Füssen versehenen Lade und ist auf der gleichen Fläche, wie der Gute Hirt, gemalt; sie ist also als auf festem Boden gelandet gedacht. Über Noe steht Daniel als nackter Orans zwischen zwei ruhenden Löwen. Wo die Verschlussplatte des Arkosols befestigt war, sind die Farben stellenweise vollständig zerstört; das Übrige ist von vorzüglicher Erhaltung. Jonas wäre in der Serie an n. 45, Daniel an n. 26, und Noe an n. 22 anzuschliessen.[2]

[1] Taff 158, 1; 163, 2; 164, 2.

[2] Vgl. S. 379, 341, 348.

Die Scene links von dem Guten Hirten gehört in das Kapitel über die christologischen Darstellungen: der Heiland berührt mit der Rechten einen mit der discincta bekleideten Mann, der sich auf die Kniee geworfen und die Arme zur flehentlichen Bitte ausgebreitet hat. Da Christus nicht dessen Augen oder Kopf, sondern die (linke) Schulter berührt, so können wir in der Scene nicht eine Blindenheilung erkennen. Wir müssen aber auch den Gedanken an die Heilung des Besessenen ausschliessen, da der Knieende bekleidet ist. Es bleibt somit nur die Annahme der Heilung des Aussätzigen übrig, von der wir oben zwei Darstellungen kennen gelernt haben.[1] Das Fresko des latinischen Hypogäums liefert nun das dritte Beispiel dieses Gegenstandes. Es unterscheidet sich von den beiden andern dadurch, dass Christus auf ihm den Aussätzigen berührt, während er dort den Redegestus macht. Der Maler hat sich trotz dieser Verschiedenheit auch hier an den biblischen Bericht gehalten; denn alle drei Evangelisten sagen ausdrücklich, dass Jesus mit der ausgestreckten Hand den Aussätzigen berührte und dabei die Worte: «Volo, mundare» aussprach.

Die Lunette füllen zwei eucharistische Darstellungen, welche mit den im § 82 behandelten der Sakramentskapelle A 3 eine grosse Verwandschaft besitzen. In der Mitte sind zwölf Männer um das Sigma zum Mahle gelagert. Die aufgetischten Speisen wurden durch einen später ausgebrochenen loculus zerstört; höchstwahrscheinlich waren es Brode und Fische. Rechts vollzieht nämlich Christus das Wunder der Brodvermehrung, indem er mit dem Stabe einen der Brodkörbe berührt, welche bis auf den obersten auf der linken Seite dem loculus zum Opfer gefallen sind. Wie das Mahl die Kommunion, so versinnbildet das Wunder der Vermehrung bekannlich die Konsekration. Beide Symbole sind hier, wie in der genannten Sakramentskapelle, unmittelbar an einander gerückt; und wie dort neben dem das Wunder der Brod- und Fischvermehrung wirkenden Heiland eine verhüllte Orans steht, um «auf die Wirkung der Kommunion hinzuweisen»,[2] so steht hier, selbstredend in der gleichen Bedeutung, eine verhüllte Orans links von den Speisenden, als Gegenstück zu dem «konsekrirenden» Christus. Die Übereinstimmung der eucharistischen Malereien dieser beiden Monumente ist überraschend; sie beweist aufs Neue, wie sehr man sich früher von der Wahrheit entfernt hat, als man in der Orans neben dem dreifüssigen Tisch das «Symbol der Kirche», und in Christus, welcher auf dem Dreifuss das Vermehrungswunder wirkt, den «konsekrirenden Priester» erkannte. Dieser Irrthum hat so tiefe Wurzeln geschlagen, dass er, obwohl schon vor sechs Jahren von mir berichtigt, in gewissen Handbüchern noch heute wiederholt wird.

Eine ikonographische Neuheit ist an der Mahlsscene des latinischen Hypogäums die Zwölfzahl. Vielleicht wurde der Maler durch die bei dem einen Speisungswunder überlieferte Zahl der Körbe veranlasst, zwölf Männer um das Sigma zu gruppiren. Da die Speisenden die von Christus gesättigte Menge repräsentiren,

[1] Vgl. § 68, S. 222 f.

[2] Siehe oben S. 289.

so wäre es verfehlt, in ihnen die zwölf Apostel zu erkennen. Völlig undenkbar ist es, das Bild für eine Darstellung des letzten Abendmahles zu halten; denn der Heiland ist weder mit den Zwölfen gelagert noch reicht er ihnen das Brod und den Kelch.

Zum Schluss bringe ich, um einen raschen Überblick über sämmtliche Malereien der Katakomben Roms zu ermöglichen, in zwei *Beilagen* das chronologische Verzeichniss derselben: das eine nach Katakomben geordnet, das andere in ununterbrochener Reihenfolge.

ERSTE BEILAGE.

Die mit Malereien geschmückten Grabstätten der einzelnen Katakomben in chronologischer Reihenfolge.

I.

Katakombe der hl. Domitilla an der ardeatinischen Strasse.

1. Gallerie der Flavier. Zweite Hälfte 1. Jht. Taff. 1-5; 6, 1; 7, 1, 3, 4; 8, 1.

Gewölbe: Weinstock mit Putten und Vögeln, band- und stabtragende Putten, sternartige Ornamente und Delphine.

Linke Wand und Nischen: Daniel in der Löwengrube, Fischer, Putten, Thierstücke, dekorative Elemente und Noe.

Rechte Wand und Nischen: Sternblumenmuster, Ornamentkopf und Landschaften.

Hinterwand: Todtenmahl.

2. Älteste Kammer. Ende 1. Jht. Taff. 6, 2; 7, 2; 9 ff.; 12, 1.

Decke: Guter Hirt zwischen dekorativen Elementen.

Linke Wand und Arkosol: männliche und weibliche Ornamentfiguren, Guter Hirt zwischen dekorativen Elementen und Landschaft.

Hinterwand und Arkosol: schaftragender Putto und Guter Hirt zwischen vier Schafen.

Eingang und Eingangswand: weibliche Ornamentfigur, Seeungeheuer und Schaf mit Milcheimer.

3. Krypta des Ampliatus. Erste Hälfte 2. Jht. Taff. 30; 31, 1.

Wände: Architekturmalerei und Thierstücke.

Erstes Arkosol: zwei einer Inschrift zugewendete Pfauen und Musterdekoration.

Zweites Arkosol: Kelch zwischen zwei Vögeln und Musterdekoration.

Auf der im 4. Jht. erhöhten Decke ein Weinstock.

4. Kammer bei der Basilika der hl. Petronilla. Ende 2. Jht.

Decke und Wände: Vögel, Schalen und sternartige Ornamente.

5. Kammer am Eingange zum Hypogäum der Flavier. Anfang 3. Jht. Taff. 53 f.

Dekorative Darstellungen: dreimal Amor und Psyche beim Blumenpflücken, drei

muschelförmige Schüsseln zwischen einem Taubenpaar, Papagei, Pfau, zahlreiche Blumenschnüre mit Rosenzweigen und Blättern.

6. Kammer III. Erste Hälfte 3. Jht. Taff. 40, 2; 54 ff.

Decke: Orpheus, Quellwunder, Daniel in der Löwengrube, Auferweckung des Lazarus, David mit der Schleuder. In den Trennungsfeldern je ein Thierstück.

Hauptarkosol: (Front) drei Jünglinge im Feuerofen zwischen zwei Heilgen; (Bogen) Noe, der ruhende und der von der Sonne belästigte Jonas, Tobias mit dem Fisch und Job; (Lunette) Guter Hirt.

Rechtes Arkosol: (Front) die wunderbare Brodvermehrung zwischen Christus und der Samariterin; (Bogen und Lunette) Gericht über den durch einen Heiligen empfohlenen Verstorbenen.

Eingangswand: die Heilung des Blindgeborenen und des Aussätzigen.

Gang zur Kammer: zweimal der Widder mit angehängtem Milcheimer.

Zerstört: Orpheus, Daniel in der Löwengrube, ein Thierstück, drei Tauben, Jonas, Christus mit der Samariterin, und zwei Widder mit dem Milcheimer.

7. Niedriges Arkosol bei der Ampliatusgruft. Zweite Hälfte 3. Jht. Taf. 83.

Bogen: Quellwunder, Christus und Milchgefäss zwischen zwei Schafen.

Lunette: Isaias und Maria mit dem Jesukind.

8. Kammer des Graffitos bei dem Ampliatusgruft. Zweite Hälfte 3. Jht.

Eingangswand: Seemonstrum.

Rechte Wand: Vogel.

Rechtes Arkosol: Blätterstab (im Bogen).

9. Hohes Arkosol bei der ältesten Kammer. Zweite Hälfte 3. Jht.

Bogen: Guirlanden und Rosenzweige.

Lunette: Guirlanden und Taube.

10. Krypta des Eulalius. Zweite Hälfte 3. Jht. Taf. 91, 2.

Arkosol: Blumengarten mit Zaun, und Guirlanden.

11. Grab mit dem Guten Hirten beim ersten Treppenabsatz. Zweite Hälfte 3 Jht. Taf. 92, 2.

Guter Hirt zwischen zwei Oranten, von denen eine zerstört ist. Darunter Diskus zwischen zwei Tauben und Blumen.

12. Hohe Kammer beim ersten Treppenabsatz. Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 43, 3; 63, 2; 84, 2; 85, 2.

Rechte Nische: Guter Hirt zwischen acht Schafen.

Nische der Hinterwand: Mann und verschleierte Frau als Oranten, der unter der Staude schlafende Jonas und dekorative Elemente.

13. Grab des Januarius. Ende 3. Jht. Taff. 84, 2; 116, 2.

Zwei verschleierte Oranten, zwei Schafe, und Inschrifttafel mit zwei Palmenzweigen und der Inschrift: IANVARIVS | COIVGI | FECIT.

14. Grab mit den sieben Körben am unteren Absatz der Haupttreppe. Ende 3. oder erste Hälfte 4. Jht. Taf. 92, 1.

Unverschleierte Orans zwischen den sieben Brodkörben (und den fünf Weinkrügen?).

15. Grab mit dem weidenden Hirten am oberen Absatz der Haupttreppe. Ende 3. oder erste Hälfte 4. Jht. Taff. 121; 122, 2.

Oberhalb des Grabes: Hirt mit der Heerde; unterhalb: Kantharus zwischen zwei Tauben in einem umzäunten Blumengarten.

16. Krypta der sechs Heiligen. Anfang 4. Jht. Taff. 23, 13; 76, 1; 124-126; 127, 2.

Wände: Ankunft der Heiligen bei Christus, Krönung der Heiligen durch Christus und die Heiligen im Paradies.

Absis: Christus zwischen den Aposteln.

Linkes Arkosol: (Lunette) Christus wirkt ein Wunder; (Bogen) Musterdekoration.

Mittleres Arkosol: (Lunette) vier bahretragende Putten; (Bogen) Musterdekoration.

Eingangswand: Guter Hirt und Adam und Eva oder Daniel zwischen den Löwen.

16-A. Krypta gegenüber den sechs Heiligen. Anfang 4. Jht. Taf. 127, 2.

Linkes Arkosol: (Lunette) Auferweckung des Lazarus; (Bogen) Musterdekoration.

Rechtes Arkosol: (Lunette) Quellwunder; (Bogen) Musterdekoration.

17. Grab der zwei Oranten neben der Kammer 10. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 82, 1; 138.

Zwei verschleierte Oranten zwischen Bäumen, Jonas vom Ungeheuer ausgespieen und unter der Staude ruhend.

18. Kammer 10. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 139 f.

Decke: Drei Jünglinge in den Flammen, Noe, männliche und weibliche Ornamentfiguren und Ornamentköpfe.

Linke Wand: Ausspeiung und Ruhe (?) des Jonas, Orans und ausschreitende Pferde.

Rechte Wand: Brodvermehrung und Opfer Abrahams.

Hinterwand: Daniel in der Löwengrube zwischen zwei Tauben.

Arkosolien: Musterdekoration.

19. Grab mit den vier Magiern. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 116, 1; 141.

Im oberen Felde: Huldigung von vier Magiern durch die Übergabe der Geschenke; im Felde darunter und nebenan: Weinranken.

20. Krypta der Susanna. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 142, 1.

Linke Wand: Susanna als Orans zwischen den Ältesten. Im Felde darüber die eingeritzen Umrisse von sieben Schafen.

21. Arkosol mit den Aposteln bei der Ampliatusgruft. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 148.

Frontwand und Bogen: Putten bei der Traubenlese.

Lunette: Christus als Lehrer zwischen den Aposteln.

22. Grab der Orans im Triptychon. Erste Hälfte 4. Jht.

Adam und Eva, unverschleierte Orans im Triptychon und Guter Hirt, welcher zwischen sechs Schafen und zwei Bäumen mit je einem Vogel stand.

23. Arkosol der Vögel unweit der Ampliatusgruft. Erste Hälfte 4. Jht. Rohe von einem Handwerker ausgeführte Malerei.

Bogen: zwei henkellose Gefässe mit Guirlanden.

Lunette: Blattguirlande zwischen zwei Tauben mit Blatt und Ölzweig.

24. Grab mit der Petrusdarstellung. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 153, 2.

Verstorbener zwischen zwei Bäumen, zwei Lämmern, und den Apostelfürsten; zu zwei Drittel zerstört.

25. Arkosol der Orante mit dem hl. Petrus. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 154, 1; 155, 1.

Bogen: Christus als Richter zwischen vier Heiligen.

Lunette: Verschleierte Orans neben dem hl. Petrus.

26. Grab der Kalendina. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 183, 2.

Taube mit Ölzweig, um einen Baum gewundene Schlange, auf die ein Schaf tritt, Milcheimer und die Verstorbene, von welcher der obere Theil bis zu der Brust herab zerstört ist. Darüber die Inschrift: CALENDINA VIBES...

27. Kammer der «apostoli piccoli». Vor 348. Taff. 154, 2; 155, 2.

Arkosol: (Frontwand) zwei Tauben; (Bogen) Christus als Richter zwischen den Aposteln; (Lunette) Verstorbene als Orans zwischen den Apostelfürsten.

28. Krypta des Diogenes. Um 348. Taff. 179 f.; 181, 2; 182, 2.

Sarkophagnische: (Bogen) Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und Brustbild Christi zwischen den Apostelfürsten; (Lunette) Fossor Diogenes im Begriff, sich zur Arbeit zu begeben; (Front) Inschrifttafel zwischen zwei Tauben mit dem Ölzweig. Zum Theil zerstört.

29. Arkosol der pecorelle. Mitte 4. Jht. Taf. 117, 2.

Guter Hirt zwischen Bäumen und sechs Schafen.

30. Arkosol der kleinen Oranten. Mitte 4. Jht. Taff. 190 f.

Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und Guter Hirt zwischen zwei Schafen und zwei Oranten.

31. Arkosol gegenüber den kleinen Oranten. Mitte 4. Jht. Taf. 192.

Quellwunder, Auferwekung des Lazarus und Guter Hirt.

32. Kammer I (der Bäcker). Mitte 4. Jht. Taff. 193-194.

Linke Absis: Guter Hirt zwischen zwei Schafen und den Jahreszeiten.

Rechte Absis: Christus als Lehrer zwischen den Aposteln.

Vier Arkosolien: Jonas aus dem Schiff geworfen, wird von dem Fische ausgespieen, schläft unter der Staude und zürnt wegen der verdorrten Pflanze.

Fries: Getreideausladung aus drei Barken, Getreidetransport in die Officinen der Bäcker und zwei Aufsichtsbeamte zu Pferd, von denen einer zerstört ist.

Schmalseiten zwischen den Absiden: Quellwunder Moses', Brodvermehrung und Bäcker mit Modius.

Frontwände der Arkosolien: Opus alexandrinum.

33. Kammer II. Mitte 4. Jht. Taff. 196 f.

Decke: Quellwunder, Noe, drei Jünglinge im Feuerofen, Opfer Abrahams, Brodvermehrung, und das Gericht über zwei durch Heilige empfohlene Verstorbene. In den Trennungsfeldern je ein Pfau auf einem Blumenkandelaber.

Linkes Arkosol: Daniel in der Löwengrube und zwischen zwei Heiligen.

Rechtes Arkosol: verschleierte Orans, Adam und Eva und der Gichtbrüchige.

34. Arkosol des Viktualienhändlers. Mitte 4. Jht. Taf. 199.

Absis: Quellwunder, Brodvermehrung und der Verstorbene als Orans.

Front: Viktualienhändler sitzt in seinem Laden am Geschäftstisch, umgeben von seinen Gehilfen.

35. Arkosol gegenüber dem Viktualienhändler. Mitte 4. Jht. Taf. 198.

Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und Guter Hirt zwischen zwei Schafen und zwei Oranten.

36. Grab des Orans bei dem Viktualienhändler. Mitte 4. Jht. Taf. 43, 4.

Verstorbener in Gebetshaltung.

37. Zwei Gräber mit dem Opfer Abrahams. Mitte 4. Jht. Taff. 201; 249, 2.

Oberes Feld (von links nach rechts): Heerde, Guter Hirt, Verschleierte Orans, Guter Hirt, Heerde, der weidende Hirt und verschleierte Orans.

Unteres Feld: Opfer Abrahams.

38. Arkosol des Togatus. Mitte 4. Jht. Taf. 200.

Bogen: Quellwunder, Daniel in der Löwengrube und der Gute Hirt.

Lunette: Brustbild des Verstorbenen zwischen zwei Vögeln.

39. Grab der Veneranda. Nach 356. Taf. 213.

Verstorbene als Orans neben der Märtyrin Petronilla.

40. Grab mit der Einführungscene unweit des ersten Absatzes der Haupttreppe. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 219, 2.

Daniel in der Löwengrube, Quellwunder, Auferwekung des Lazarus und Verstorbene als Orans zwischen zwei Heiligen.

41. Arkosol mit der Darstellung Jobs.

Frontwand: Job.

Bogen: Schuppenmuster.

Lunette: Guirlanden.

42. Arkosol gegenüber Job.

Front: Auswerfung des Jonas und Brodvermehrung.

Bogen: Schuppenmuster.

Lunette: Guirlanden.

43. Arkosol 29 (der Taufe). Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 228, 1, 2.

Frontwand: verschleierte Orans und Marmorimitation.

Bogen: Taufe, Brodvermehrung und der Gute Hirt.

Lunette: Kantharus, auf den zwei Vögel zufliegen.

44. Arkosol mit Noe unweit der Kammer IV. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 227.

Front: Auferweckung des Lazarus, Adam und Eva, Noe und Quellwunder.

Bogen: Musterdekoration.

Lunette: Guirlanden.

45. Arkosol 28 (neben Kammer IV). Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 127, 1; 228, 3, 4.

Front: Guirlanden, Vögel und Rosenzweige.

Bogen: Brodvermehrung, Auferweckung des Lazarus und Brustbild Christi.

Lunette: Christus zwischen den Apostelfürsten.

46. Kammer IV. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 187, 3; 229 f.

Decke: Brustbild Christi, umgeben von dekorativen Elementen.

Hauptarkosol: (Front) Quellwunder, und Prophezie des Michäas: «Und du Bethlehem» u. s. w. nebst ihrer Verwirklichung; (Lunette) Orpheus.

Linkes Arkosol: (Front) Moses löst sich die Sandalen; (Lunette) Daniel in der Löwengrube.

Rechtes Arkosol: (Front) Verschleierte Orans, Noe und Auferweckung des Lazarus; (Lunette) Himmelfahrt des Elias.

Eingangswand: Job.

Zerstört: Daniel in der Löwengrube.

47. Arkosol 15. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 239; 240, 1.

Front: Auferweckung des Lazarus, Huldigung der Magier durch Übergabe der Geschenke, Gichtbrüchiger und Quellwunder.

Bogen: Taufe Christi, Adam und Eva und Brodvermehrung.

Lunette: Blumenschnüre.

48. Krypta mit der Darstellung der Magier. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 225, 1; 231.

Linke Wand: Adam und Eva, Übergabe der Geschenke durch die Magier.

Rechte Wand: Drei Jünglinge in den Flammen, und Auferweckung des Lazarus.

Hinterwand: Christus als Lehrer zwischen den Aposteln.

Decke: Brustbild Christi.

49. Arkosol der Tauben in der Gallerie der Flavier. Rohe von einem Handwerker ausgeführte Malerei. Zweite Hälfte 4. Jht.

Tauben mit Ölzweig, Marmorimitation, Palmenzweige und Kantharus zwischen zwei Vögeln.

50. Rothes Arkosol. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 182, 1; 248.

Front: Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und Marmorimitation.

Bogen: Schuppenmuster mit eingezeichneten Palmetten.

Lunette: Christus als Lehrer zwischen den Apostelfürsten.

51. Verschollene Krypta. 4. Jht.

Huldigung der Magier, Heilung der Hämorrhoissa(?). S. 196 und 217.

II.

Katakombe der hll. Markus, Marcellianus und Damasus an der ardeatinischen Strasse.

1. Krypta des hl. Damasus. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 177, 1; 178, 2.

Arkosol: (Front) Christus als Lehrer der Apostel; (Bogen) Musterdekoration und der weidende Hirt.

Zwei Nischen für die Ölschüssel: je ein Pfau mit entfaltetem Schweif.

2. Gallerie der Hirsche. Vor 340. Taf. 150, 3.

Über dem Eingang: zwei Hirsche erfrischen sich am Quellwasser.

3. Krypta der Evangelisten. Vor 340. Taf. 162.

Decke: Jahreszeitensymbole.

Hinterwand: Christus als Lehrer zwischen den Evangelisten.

4. Grabkapelle der hll. Markus und Marcellianus. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 214-216.

Nische über dem Grabe der Märtyrer: (Bogen) Quellwunder, Brodvermehrung, Opfer Abrahams und die beiden Märtyrer im Begriff, auf der vom Drachen gefährdeten Leiter zu Christus emporzusteigen; (Lunette) Moses vor dem Dornbusch und die Stifterin der Grabkirche zwischen den beiden Märtyrern.

5. Krypta der Kanephoren. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 177, 2; 244; 245, 1.

Decke: Jahreszeiten.

Sarkophagnische: (Bogen) Kanephoren, Musterdekoration und Quellwunder; (Front) Christus als Lehrer zwischen den Aposteln.

6. Arkosol der Eudocia (?). Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 249, 1.

Bogen: Musterdekoration.

Lunette: Verstorbene als verschleierte Orans zwischen den Apostelfürsten.

III.

Katakombe der Nunziatella an der ardeatinischen Strasse.

Krypta mit der Gerichtsdarstellung. Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 74 f.; 76, 2; 77, 1.

Decke: Christus als Richter, vier Heilige als Advokaten und vier Verstorbene als Oranten zwischen Schafen.

Eingangswand: zwei Heilige.

Linke Wand: Quellwunder und Gichtbrüchiger.

Rechte Wand: Heilung des Aussätzigen, Brodvermehrung und ein Heiliger.

Arkosol: (Front) Noe.

IV.

Katakombe des hl. Sebastian an der appischen Strasse.

1. Krypta der Orans mit der Ornamentfigur. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 158, 1.

Hinterwand: Verschleierte Orans, Guter Hirt und männliche Ornamentfigur.

2. Kammer mit der Darstellung der Krippe. Zweite Hälfte 4. Jht,

Arkosol: (Bogen) Quellwunder, verschleierte Orans, und Krippe mit Brustbild Christi.

V.

Katakombe des Prätextat an der appischen Strasse.

1. Passionskrypta. Erste Hälfte 2. Jht. Taff. 17-20.

Decke: Guter Hirt zwischen dekorativen Elementen.

Linke Wand: Verpottung Christi, Auferweckung des Lazarus, Unterredung am Jakobsbrunnen.

Rechte Wand: Heilung der Hämorrhoissa.

2. Kapelle des hl. Januarius. Zweite Hälfte 2. Jht. Taff. 31, 2; 32-34.

Decke: Jahreszeitensymbole.

Eingangswand: (über der Thür) Frühling.

Linke Nische: (Front) Sommer; (Bogen) Musterdekoration; (Lunette) Guter Hirt.

Hauptnische: (Front) Herbst; (Bogen) Musterdekoration; (Lunette) Quellwunder.

Rechte Nische: (Front) Winter; (Bogen) Musterdekoration; (Lunette) Jonasscenen.

3. Hohe Kammer der spelunca magna. Anfang 8. Jht. Taff. 49 f.; 51, 1.

Decke: Der Hirt beschützt die Heerde vor dem Feinde.

Arkosol: (Bogen) Christus als Gesetzgeber, umgeben von dekorativen Elementen.

4. Arkosol der Karvilia Lucina. Zweite Hälfte 3. Jht. Taf. 106.

Bogen: Guter Hirt zwischen dekorativen Elementen.

Lunette: Daniel in der Löwengrube, Jonas vom Monstrum ausgespieen und unter der Staude schlafend.

5. Grabnische bei der Karvilia Lucina. Ende 3. Jht. Taf. 103, 2.

Bogen: Daniel in der Löwengrube, Brodvermehrung und dekorative Elemente.

6. Grab mit Lazarus. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 87, 2.

Orans, Auferweckung des Lazarus und Guirlanden.

7. Arkosol der Seepferde. Mitte 4. Jht. Taf. 135, 1; 136, 3.

Bogen: Kantharus mit Vögeln, und Seepferde.

Lunette: Guter Hirt.

8. Krypta des Lucentius. Zweite Hälfte 4. Jht.

Guirlanden, Monogramm Christi und Inschrift.

9. Arkosol der drei Monogramme Christi. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 178, 3.

Bogen: (Zweimal) der weidende Hirt, ein Schaf und ein Schriftrollenbehälter; drei Monogramme Christi mit Αω.

10. Arkosol der Celerina. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 181, 1; 250, 1; 251.

Front: ein bärtiger Heiliger, Liberius und Susanna als Lamm zwischen zwei Wölfen.

Bogen: Urbanus, Apostelfürsten und Brustbild Christi.

Lunette: Monogramm Christi zwischen zwei Tauben und Schaf zwischen zwei Schafen.

VI.

Anonymes Hypogäum bei der Katakombe des Prätextat an der appischen Strasse.

1. Arkosol mit dem Daniel. Mitte 4. Jht.

Bogen: Daniel in der Löwengrube.

2. Krypta des Kreuzes. Mitte 4. Jht. Fig. 46 (S. 495).

Über der Thür: gleichschenkliges Kreuz.

VII.

Hypogäum der Lucina an der appischen Strasse.

1. Doppelkammer XY. Erste Hälfte 2. Jht. Taff. 24 f.; 26, 1; 27, 1; 28; 29, 1.

Decke in X: Christus als Richter, vier Heilige als Advokaten, und vier weibliche Oranten. Zu zwei Drittel zerstört.

Über der Thür zu Y: Taufe Christi.

Zu beiden Seiten der Thür zu Y: Heilige.

Decke in Y: Daniel in der Löwengrube, zwei Gute Hirten, zwei verschleierte Oranten, ornamentale Köpfe, Genien und Vögel.

Rechte Wand: Jonas unter der Staude schlafend, Seemonstrum, Delphin und Vögel.

Hinterwand: zwei Fische mit den eucharistischen Gestalten in einem Korbe.

Eingangswand: zwei Schafe mit Stab und Milcheimer, Vögel, Vasen und eine nicht mehr zu bestimmende Darstellung.

2. Hohe Kammer unweit der Grabstätte des hl. Kornelius. Zweite Hälfte 2. Jht. Taff. 35, 2; 36, 1.

Decke: Guter Hirt, Schalen und Vögel.

Wände: Schalen und Vögel.

3. Niedrige Kammer unweit der Grabstätte des hl. Kornelius. Erste Hälfte 3. Jht. Taf. 66, 2.

Decke: Guter Hirt, Schalen und Vögel.

Wände: Guirlanden und Vögel.

4. Grab des hl. Kornelius. Unter Johannes III (560-573). Taf. 256.

Links: die hll. Sixtus II und Optatus.

Rechts: die hll. Kornelius und Cyprianus.

VIII.

Katakombe des hl. Kallistus an der appischen Strasse.

1. Krypta des Orpheus. Zweite Hälfte 2. Jht. Taf. 37.

Decke: Orpheus zwischen zwei Schafen, Seeungeheuer, Vasen und Pfauen.

2. Sakramentskapelle A 2. Zweite Hälfte 2. Jht. Taff. 27, 2; 38; 39; 40, 3.

Decke: Guter Hirt, Altartisch mit Brod und Fisch und zwischen sieben Brodkörben, (Auswerfung), Ausspeiung und Ruhe des Jonas, Ornamentköpfe, Vasen und Vögel.

Eingangswand: Heiliger als Advokat.

Linke Wand: Fischer, Quellwunder und Mahl der sieben Jünger.

Hinterwand: Taufe und Christus als Richter.

Rechte Wand: Auferweckung des Lazarus.

3. Sakramentskapelle A 3. Zweite Hälfte 2. Jht. Taff. 26, 2, 3; 27, 3; 29, 2; 41, 1-3.

Decke: Guter Hirt, Genien, Vasen und Vögel.

Eingangswand: Quellwunder und Unterredung am Jakobsbrunnen.

Linke Wand: Fische, Taufe Christi, Gichtbrüchiger und Auswerfung des Jonas.

Rechte Wand: (Auferweckung des Lazarus) und Rettung des Jonas.

Hinterwand: Brod- und Fischvermehrung, verschleierte Orans, Mahl der Menge, Opfer Abrahams, und Ruhe des Jonas unter der Staude.

4. Sakramentskapelle A 6. Ende 2. Jht. Taff. 15, 2; 46; 47, 2.

Eingangswand: Quellwunder und Auferweckung des Lazarus.

Linke Wand: Auswerfung, Ausspeiung und Ruhe des Jonas.

Rechte Wand: Mahl der Menge.

5. Sakramentskapelle A 5. Ende 2. Jht. Taff. 8, 3; 41, 4; 47, 1.

Linke Wand: Mahl der Menge.

Rechte Wand: Ruhe des Jonas.

Hinterwand: Ornamentköpfe.

6. Sakramentskapelle A 4. Ende 2. Jht. Taf. 48, 1.

Decke: Guter Hirt, Ausspeiung und Ruhe des Jonas.

Hinterwand: Auswerfung des Jonas und Mann und Frau als Betende zwischen zwei fast ganz zerstörten Schafen.

7. Arkosol über der Eusebiuskrypta. Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 51, 2; 86; 87, 1.

Bogen: Quellwunder, weidender Hirt und Befreiung Susannas und Verurtheilung der beiden Alten.

Lunette: Putto und Guirlanden.

8. Arkosol bei der Arca I. Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 89 f.; 90, 1.

Bogen: Daniel in der Löwengrube, Jonas unter der Staude und verchleierte Orans.

Lunette: Guter Hirt.

9. Krypta des hl. Eusebius. Ende 3. Jht.

Front des Hauptarkosol: weidender Hirt.

10. Krypta der cinque santi. Vor 300. Taff. 110 f.

Front des Arkosols: fünf Verstorbene als Oranten im paradiesischen Garten.

Inschriften: DIONYSAS | IN PACE, NEMESI IN PACE, PROCOPI IN PACE, ZOAE IN PACE, ARCADIA | *in* PACE.

11. Arkosol der Maske. Ende 3. Jht. Taf. 90, 1.

Bogen: Guirlande mit Maske.

Lunette: fünf Verstorbene als Oranten.

12. Arkosol mit dem weidenden Hirten in der Gaiusregion. Ende 3. Jht. Taf. 112, 1.

Bogen: weidender Hirt zwischen vier Schafen.

13. Krypta des hl. Miltiades. Anfang 4. Jht. Taf. 128, 1.

Decke: Auferweckung des Lazarus, Vasen und Vögel.

Front der Nische: Guter Hirt.

14. Krypta der liegenden Ornamentfiguren. Anfang 4. Jht. Taff. 85, 1; 128, 1.

Decke: männliche und weibliche Ornamentfigur, Schale, Vögel und Delphine.

Rechte Arkosol: Schachbrettmuster.

15. Arkosol bei der Miltiadeskrypta. Anfang 4. Jht.

Bogen: Schale, Ornamentköpfe und Vögel.

16. Krypta des Oceanus. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 134.

Decke: Brustbild der Verstorbenen, Kopf des Oceanus, und Vögel.

Wände: Orante, Genien und Rohrzaun.

Arkosol: (Front) Guter Hirt; (Bogen und Lunette) Blatt- und Blumenguirlanden.

17. Arkosol des caduceus. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 136, 1.

Bogen: unverschleierte Orans, Enten, springende Böcke mit caduceus, Blumenschnüre und Rosenzweige.

18. Arkosol der Margaritha. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 137.

Front: Inschrifttafel.

Bogen: drei Jünglinge im Feuerofen, Auferweckung des Lazarus, Ausspeiung und Ruhe des Jonas und verschleierte Orans.

19. Arkosol der Madonna. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 143, 1; 144.

Front: Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und Blumengarten.

Bogen: Huldigung der Magier, Guter Hirt, Verstorbene bei der Brodvermehrung.

Lunette: zwei Oranten.

20. Krypta der Vögel und Schafe. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 36, 2; 149, 2.

Über dem Eingang: (links und rechts) Vögel mit Cippus und Blumen; (in der Mitte) zwei Schafe.

21. Arkosol des «verhüllten Kreuzes». Erste Hälfte 4. Jht.

Bogen: Weinrebengewinde mit Vögeln.

Lunette: Zwei Tauben, Blumenranken und Blätterstab in Form eines Kreuzes.

22. Arkosol der Gemüsehändlerin. Mitte 4. Jht. Taf. 143, 2.

Front: Auferweckung des Lazarus, Quellwunder, Blumenschnüre mit Rosenzweigen.

Bogen: Weinrebengewinde mit Vögeln.

Lunette: Gemüsehändlerin am Verkaufstich.

23. Grab über der Sakramentskapelle A 2. Zweite Hälfte 4. Jht.

Kassetenmuster, Mann mit Rolle, Vögel und Guirlanden.

25. Arkosol der Sterne. Zweite Hälfte 4. Jht.

Bogen: Sterne und ein Kreisornament.

Lunette: Monogramm Christi (☧) und Blumenschnüre.

26. Arkosol des Opfers Abrahams. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 234, 1.

Bogen: Auferweckung des Lazarus, Opfer Abrahams und Brodvermehrung.

27. Krypta der pecorelle. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 236 ff.

Bogen der Sarkophagnische: Brod- und Fischvermehrung, Quellwunder, Moses vor dem Dornbusch und Imitation von Fussbodenmosaik.

Lunette: Guter Hirt und Selige im refrigerium.

28. Arkosol des Gerichtes. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 243, 1.

Front: Monogramm Christi (☧) in einem Kreise und Blumenguirlande.

Bogen: zwei verschleierte Verstorbene als Oranten und Brustbild Christi.

Lunette: Christus als Richter mit zwei Heiligen als Advokaten.

29. Arkosol mit dem weidendem Hirten und der Fruchtguirlande. Zweite Hälfte 4. Jht.

Front: Fruchtguirlande.

Bogen: weidender Hirt (verkehrt gerichtet) zwischen zwei Schafen.

30. Arkosol mit dem weidenden Hirten vor dem Rohrzaun.

Front: weidender Hirt in einem durch ein Rohrgitter abgegrenzten Garten.

Bogen: Quellwunder.

31. Krypta mit dem Sündenfall. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 211, 3.

Linkes Arkosol: (Bogen) Blumenguirlande; (Lunette) Adam und Eva mit der um einen Baum gewickelten Schlange.

32. Arkosol des Emilius Felix. Zweite Hälfte 4. Jht.

Bogen: Mann und Frau als Oranten und fliegende Taube.

Lunette: Streifen und Inschrift.

33. Rothes Grab. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 222, 2.

Auferweckung des Lazarus.

34. Lichtschacht der Cäciliengruft. Unter Sixtus III.

Oberes Feld: die hl. Cäcilia als Orans.

Mittleres Feld: Kreuz zwischen zwei Schafen.

Unteres Feld: die hll. Polykamus, Sebastianus und Quirinus.

35. Wand der Grabnische der hl. Cäcilia. 9. Jht. Taf. 260, 2.

Links von der Thür: Reste zweier Gestalten.

Rechts von Thür: die hl. Cäcilia als Orans, Brustbild Christi und der hl. Urbanus.

IX.

Katakombe der hl. Soteris an der appischen Strasse.

Kammer des nimbirten Christusmedaillons. Mitte 4. Jht. Taff. 220; 211, 1, 2.

Decke: Christusmedaillon, vier Jonascenen und vier Verstorbene als Oranten.

Linke Wand: Quellwunder.

Rechte Wand: Noe.

Hinterwand: Auferweckung des Lazarus.

Hauptarkosol: (Bogen) Musterdekoration; (Lunette) Putten mit Guirlanden.

Rechtes Arkosol: (Bogen) Musterdekoration; (Lunette) zwei einem Kelche zugewendete Tauben.

X.

Anonymes Hypogäum an der latinischen Strasse.

Arkosol mit der Darstellung des Guten Hirten. Mitte 4. Jht. Taff. 265 ff.

Bogen: Guter Hirt, Heilung des Aussätzigen, Noe, Daniel in der Löwengrube und vier kelchartige Gefässe.

Lunette: verschleierte Orans, Sättigung der Menge, wunderbare Brodvermehrung und zwei kelchartige Gefässe.

XI.

Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus an der labikanischen Strasse.

1. Doppelkammer. Erste Hälfte 3. Jht. Taff. 48, 1; 57; 58, 1; 64, 2; 65, 2.

Erste Abtheilung. Decke: unverschleierte Oran.

Eingangswand: Fossor im Begriff, sich zur Arbeit zu begeben.

Zweite Abtheilung. Hauptarkosol: (Bogen) Guter Hirt und Christus, ein Wunder wirkend; (Lunette) Auferweckung der Lazarus.

Rechtes Arkosol: (Bogen) Taufe, Quellwunder und verschleierte Orans; (Lunette) Hochzeitsmahl und das Weinwunder zu Kana.

2. Krypta der Madonna. Erste Hälfte 3. Jht. Taff. 59, 2; 60 f.

Decke: Guter Hirt, vier Jonasscenen, vier Verstorbene als Oranten und vier Ornamentköpfe.

Eingangswand: zwei Fossoren bei der Arbeit.

Arkosol: (Frontwand) Noe und Quellwunder; (Bogen) Auferweckung des Lazarus, Brodvermehrung und Verstorbener als Orans; (Lunette) Huldigung zweier Magier.

3. Kammer VI. Erste Hälfte 3. Jht. Taff. 62, 2; 63, 1; 64, 2, 3.

Über der Thür: Kaufsscene und Todtenmahl.

Decke: Guter Hirt und vier Verstorbene als Oranten.

4. Kammer VII. Erste Hälfte 3. Jht. Taf. 65, 3.

Hinterwand: Todtenmahl und Fossoren.

5. Kammer 54. Mitte 3. Jht.

Decke: Christus als Richter zwischen acht Heiligen als Advokaten, zwei Verstorbene als Oranten und zweimal der Gute Hirt.

Eingangswand: Unterredung am Jakobsbrunnen und Heilungen des Blinden, der Hämorroissa und des Gichtbrüchigen.

6. Kammer 52 (V). Mitte 3. Jht. Taff. 67; 68, 2, 3.

Decke: Guter Hirt, Noe, Rettung und Ruhe des Jonas, Vasen und Tauben mit Ölzweig.

Eingangswand: Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen.

7. Kammer 53 (IV). Mitte 3. Jht. Taff. 65, 1; 68, 1; 69.

Decke: Brodvermehrung.

Eingangswand: Guter Hirt, Gichtbrüchiger, Rettung des Jonas und unverchleierte Orans.

Arkosol: (Front) Ruhe des Jonas; (Bogen) Blattguirlande; (Lunette) sternartiges Ornament.

8. Kammer I. Mitte 3. Jht. Taf. 71, 1.

Decke: Guter Hirt, Brodvermehrung, Ruhe des Jonas, Auferweckung des Lazarus, Pfauen, und Tauben mit Ölzweig.

9. Kammer II. Mitte 3. Jht. Taf. 72.

Decke: Guter Hirt, vier unverschleierte Oranten, Tauben mit Ölzweig, Guirlanden und springende Gazellen.

Eingangswand: Fossoren bei der Arbeit.

10. Kammer III. Mitte 3. Jht. Taff. 50, 1; 73.

Decke: Guter Hirt, Taufe, Daniel in der Löwengrube, Opfer Abrahams, Noe, Vögel, Schalen und Gazellen.

Eingangswand: Fossoren bei der Arbeit.

Gewölbe der Gallerie zwischen Kammer I und III. Mitte 3. Jht.

Erste Lunette: zwei einander zugewendete Schafe, von denen nur das linke erhalten ist; sie glichen den beiden stehenden der Taf. 36, 4.

Erstes Rundbild: Guter Hirt.

Zweite Lunette: zwei einander zugewendete Schafe, jetzt fast ganz zerstört.

Zweites Rundbild: nichts mehr zu erkennen.

12. Krypta mit der Darstellung des Apostelfürsten. Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 93 f.; 95, 2, 3; 96; 97, 2.

Decke: Christus als Richter zwischen sechs Aposteln als Advokaten von vier Verstorbenen, welche als Oranten dastehen; in den Lunetten abwechselnd vier Jonasscenen und Schaf mit Milcheimer.

Eingangswand: Heilige mit Kranz, Petrus mit der Rolle, melkender Hirt, Auferweckung des Lazarus und Adam und Eva.

Hinterwand: Blumenschnüre, Rosenzweige, Körbe und zwei Pfauen.

14. Krypta des Orpheus. Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 97, 2; 98; 99, 1; 100.

Decke: Guter Hirt, vier Jonasscenen, verschleierte Oranten, Widderköpfe und Büsten mit den Attributen der Jahreszeiten.

Eingangswand: Orpheus, Quellwunder, der geheilte Gichtbrüchige, Heilung der Hämorrhoissa und Noe.

Hinterwand: zwei einander zugewendete Schafe, Kandelaber und Schuppenornament.

14. Kammer XIV. Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 101; 102, 1; 103, 4.

Eingangswand: Verstorbene als Orans zwischen zwei Heiligen, Adam und Eva, Huldigung der Magier und Quellwunder.

Wände: Kandelaber.

Arkosol: (Front) Schafe, Kandelaber und Vögel; (Bogen) Daniel in der Löwengrube und Guirlanden; (Lunette) Guter Hirt und Verstorbene als Orans.

15. Krypta der ΗΛΙΟΔΩΡΑ (XII). Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 43, 2; 104; 105, 1.

Eingangswand und Hinterwand: vier Verstorbene in Gebetsstellung.

Decke: Daniel in der Löwengrube, drei Jonasscenen und Noe.

16. Krypta der Enten. Zweite Hälfte 3. Jht. Taf. 36, 3, 4.

Wände: (links) Enten; (in der Mitte) Schafe; (über dem Eingange) zwei einander zugewendete Tauben.

17. Krypta der Quintia. Zweite Hälfte 3. und erste Hälfte 4. Jht. Taf. 107, 1, 3.

Eingangswand: zwei Mundschenke.

Hinterwand: zwei Oranten, die Verstorbene darstellend; darüber dieselbe Verstorbene im refrigerium.

Decke (in der ersten Hälfte des 4. Jhts erhöht): das Gammakreuz.

18. Kammer neben der Quintia. Zweite Hälfte 3. Jht. Taf. 107, 2.

Hinterwand: Daniel in der Löwengrube; zu beiden Seiten je ein Fossor.

19. Kammer VIII. Zweite Hälfte 3. Jht. Taf. 108.

Eingangswand: Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und (zerstörte) unverschleierte Orans.

Hinterwand: Opfer Abrahams.

20. Tiefe Gräbernische bei der Kammer 33. Ende 3. Jht. Taff. 76, 3; 113, 1, 2.

Decke: Guter Hirt, Rettung des Jonas, Tauben und Gazellen.

Wände: (links) ruhender Jonas; (rechts) Noe.

21. Kammer 33. Ende 3. Jht. Taff. 103, 3; 105, 2.

Über der Thür: Daniel in der Löwengrube.

Eingangswand: Opfer Abrahams, Brodvermehrung, Blindenheilung, Gichtbrüchiger, Weinwunder (?) und Job.

Hinterwand: Noe.

22. Kammer 37 A. Erste Hälfte 3. Jht. Taff. 129 f.

Decke: Guter Hirt, drei Jonasscenen, Heilung der Hämorrhoissa, Vasen und Vögel.

Eingangswand: Opfer Abrahams, Gichtbrüchiger, Heilung des Blinden und Noe.

23. Kammer 37 B. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 131.

Decke: Guter Hirt, drei Jonasscenen, Daniel in der Löwengrube und Pfauen.

Eingangswand: zwei unkenntliche Figuren.

24. Kammer 37 C.

Decke: paarweis zusammengestellte Vögel und Schafe.

25. Grab bei der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 147.

Oberes Feld: weidender Hirt, Auferweckung des Lazarus, Quellwunder, Job, verschleierte Orans.

Unteres Feld: Huldigung der Magier und Hirten, Krippe und zwei verchleierte Oranten.

26. Arkosol bei der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus. Erste Hälfte 4. Jht.

Bogen: Weinranken mit Vögeln.

27. Arkosol neben der Kammer XI. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 112, 2; 156; 157, 1.

Bogen: Guter Hirt, Rettung und Ruhe des Jonas und Ornamentköpfe.

Lunette: himmlisches Mahl.

Front: Putten mit Guirlanden.

28. Kammer XI. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 71, 3; 122, 5.

Decke: Guter Hirt, Quellwunder, Auswerfung und Rettung des Jonas, Daniel, Auferweckung des Lazarus, Brodvermehrung, Gichtbrüchiger, Noe, Vögel und Körbe.

Eingangswand: Fossoren bei der Arbeit.

29. Kammer IX. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 158, 2.

Decke: Quellwunder, Brodvermehrung, Balaam und Ornamentfiguren.

30. Wiederverschüttete Kammer. Erste Hälfte 4. Jht.

Arkosol: (Front) zwei betende Frauen; (Bogen) Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und Sündenfall im Paradiese.

31. Krypta des Trikliniarchen. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 133, 2; 159, 2; 160, 2; 161.

Decke: Guter Hirt, Jahreszeitensymbole, Stillleben, Köpfe und Vögel.

Arkosol: (Front) Stillleben; (Bogen) Helios zwischen dem ausgespieenen und dem ruhenden Jonas; (Lunette) himmlisches Mahl.

Linke Wand: Trikliniarch.

32. Arkosol mit der Darstellung des Balaam. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 112, 4; 159, 1, 3.

Bogen: Quellwunder, Balaam und verschleierte Orans.

Lunette: Auferweckung des Lazarus.

33. Kammer X. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 58, 2; 165.

Decke: Christus, zwei verschleierte Oranten, Brodvermehrung, Balaam, Schafe, einem cippus zugewendete Delphine, aufgehängte Schüsseln, und Tauben.

Arkosol: (Bogen) Quellwunder, ruhender Jonas, verschleierte Orans; (Lunette) Guter Hirt.

34. Arkosol neben Kammer XIII. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 166, 1; 167.

Front: Todtenmahl.

Bogen: Quellwunder, Auferweckung des Lazarus, Sündenfall im Paradiese, Christus zwischen den eucharistischen Symbolen, verschleierte Orans und Tauben.

Lunette: Guter Hirt.

35. Krypta der Gaudentia. Mitte 4. Jht. Taff. 160, 1; 184; 185, 1, 3.

Eingangswand: Oranten.

Arkosol: (Front) Putten und Guirlanden; (Bogen) Oranten; (Lunette) himmlisches Mahl.

36. Arkosol gegenüber der Krypta der Gaudentia. Mitte 4. Jht. Taff. 157, 2; 187, 1, 2.

Bogen: Noe und Auspeiung des Jonas.

Lunette: himmlisches Mahl.

37. Krypta des Weinwunders. Mitte 4. Jht. Taff. 113, 3; 133, 3; 186, 2;

Eingangswand: Fossor mit Lampe.

Arkosol: (Bogen) Brodvermehrung, Weinwunder und Noe; (Lunette) himmlisches Mahl.

38. Krypta gegenüber dem Weinwunder. Mitte 4. Jht. Taff. 188; 189, 2, 3.

Hauptarkosol: (Front) Putten mit Guirlanden; (Bogen) ausgespieener und ruhender Jonas und Büste einer Verstorbenen.

Rechtes Arkosol: (Front) Putten mit Kränzen und Vase; (Bogen) Oranten und Taube; (Lunette) Opfer Abrahams.

39. Krypta der Oranten mit den Ornamentfiguren. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 217.

Decke: männliche und weibliche Verstorbene als Oranten, Amoren und Psychen und Vögel.

40. Arkosol der Putten mit der Inschrifttafel. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 218, 1.

Front: Putten, welche eine Tafel mit einer fast ganz zerstörten Inschrift tragen.

41. Krypta der Sterne mit der Mondsichel. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 218, 2.

Äussere Wand des Einganges: Guirlanden, Sterne, Mondsichel und zwei Verstorbene als Oranten in einem Blumengarten.

42. Kammer XIII. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 186, 2; 232 f.

Decke: Guter Hirt, vier Jonasscenen, männliche und weibliche Verstorbene als Oranten, und Vögel.

Arkosol: (Front) zwei Tauben eine Guirlande haltend; (Bogen) Quellwunder, Sündenfall im Paradiese und Noe; (Lunette) Überfall Susannas.

Lichtschacht: Daniel in der Löwengrube, Auferweckung des Lazarus, Tauben mit Ölzweig und Vögel neben einem umgestürzten Fruchtkorb.

43. «Krypta der Heiligen». Ende 4. oder Anfang 5. Jht. Taff. 252 ff.

Decke: Christus zwischen den Apostelfürsten und Lamm Gottes auf dem Berg mit den vier Strömen und zwischen den hll. Petrus, Marcellinus, Gorgonius und Tiburtius.

XII.

Katakombe der hl. Cyriaka an der tiburtinischen Strasse.

1. Arkosol des Zosiminanus. Mitte 4. Jht. Taf. 205 f.

Front: Quellwunder Moses, unter der Staude ruhender Jonas mit der Inschrift: ZOSIMIANE IN DEO VI(*vas*); Moses vor dem Dornbusch, Tauben mit Ölzweig und in einem Garten grasende Schafe.

Bogen: weidender Hirt und Aufnahme der Verstorbenen durch Christus in die ewige Seligkeit.

Lunette: Christus als Richter zwischen zwei Heiligen.

2. Arkosol der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 241 f.

Front: Magier vor dem Stern und Verstorbene als Orans zwischen zwei Heiligen.

Bogen: Verläugnung Petri, Mannaregen und Pfau mit einem Kranz.

Lunette: Christus zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen.

XIII.

Coemeterium maius an der nomentanischen Strasse.

1. Arkosol der Melkscene. Ende 3. Jht. Taff. 117, 1; 118, 2-3.

Front: Quellwunder.

Bogen: Daniel in der Löwengrube, Jonas und Pfau.

Lunette: Melkscene, verschleierte Orans, Guter Hirt, Milcheimer und Schaf.

2. Kammer I. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 168; 169, 2. Fig. 26.

Decke: Christus als Richter, Verstorbene zwischen Schafen, Quellwunder, Auferweckung des Lazarus, Moses sich die Sandalen lösend und der Gichtbrüchige.

Eingangswand: schreitendes Pferd und zwei Putten, die Blumenkörbe tragen.

Hauptarkosol: (Bogen) himmlisches Mahl; (Lunette) zwei Krüge und sieben Brodkörbe.

Linkes Arkosol: vier Jonasscenen und Noe.

Rechtes Arkosol: Daniel, Guter Hirt und drei Jünglinge.

3. Kammer II. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 170 f.

Decke: Guter Hirt, Quellwunder, Sündenfall, verschleierte Orans, ruhender Jonas, Vögel und Vasen.

Arkosol: (Front) Guirlanden; (Bogen) Christus als Richter zwischen Heiligen; (Lunette) Verstorbene als Orans zwischen Tauben mit Ölzweig.

4. Kammer III. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 169, 1.

Front des Arkosols: Verstorbene als Orans mit Inschrift: VIC... ETPETE*pro*...; links drei Jünglinge in den Flammen, rechts drei Jonasscenen.

Bogen: Sündenfall, Guter Hirt und Daniel.

Lunette: Orante mit Inschrift: ...*fil*I*ae* DULCISsIM*a*E; zu Füssen ein auffliegender Vogel; links die klugen Jungfrauen beim Mahl, rechts die klugen Jungfrauen mit brennenden Fackeln.

5. Arkosol gegenüber der Kammer III. Erste Hälfte 4. Jht.

Bogen: Taube mit Ölzweig, verschleierte Orans, Daniel und schreitender Hirsch.

6. Krypta mit der Darstellung des weidenden Hirten. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 172, 1.

Bogen des Arkosols: Noe, ruhender Jonas, Christus, Vögel und kreuzförmige Ornamente.

Lunette: weidender Hirt.

7. Krypta der hl. Emerentiana. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 149, 1.

Front und Verschlusswand des rechten Arkosols: Vögel, ruhende Schafe und Blumengarten.

8. Kammer IV. Mitte 4. Jht. Taf. 77, 2.

Decke: Guter Hirt, Noe, Lazarus, Quellwunder, unverschleierte Orans, Vögel und Blattornamente.

9. Kammer V. Mitte 4. Jht. Taff. 163, 1; 164, 1; 207-209.

Bogen des Arkosols: Mann und Frau als Oranten und Brustbild Christi.

Lunette: Maria als Orans und mit dem Jesuknaben zwischen zwei Monogrammen Christi.

10. Krypta der Enten. Taf. 118, 1.

Decke: paarweis zusammengestelle Enten.

Eingangswand: Mann und Frau als Oranten.

Arkosol: (Bogen) Enten und Guirlanden; (Lunette) verschleierte Orans und Vasen.

Linke Wand: Mann als Orans und Lazarus.

Rechte Wand: Vasen und Quellwunder.

11. Krypta mit der Darstellung Susannas. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 172, 2; 220 f.

Decke: vier Jonasscenen.

Arkosol: (Front) Opfer Abrahams, Job und Gichtbrüchiger; (Bogen) drei Jünglinge in den Flammen, Huldigung der Magier und Noe; (Lunette) Überfall Susannas.

Linke Wand: weidender Hirt.

Rechte Wand: Auferweckung des Lazarus.

12. Erstes Arkosol der Magier mit dem Stern. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 166, 2; 222, 1, 3.

Front: Opfer Abrahams und Moses vor dem Dornbusch.

Bogen: Huldigung der Magier, Sündenfall, Gichtbrüchiger, Daniel, Noe, Job und Mann als Orans.

Lunette: Lazarus, Guter Hirt und verschleierte Orans.

13. Zweites Arkosol der Magier mit dem Stern. Zweite Hälfte 4. Jht.

Front: Quellwunder.

Bogen: Brodvermehrung, Noe, Job, Daniel, Sündenfall, Gichtbrüchiger und Huldigung der Magier.

Lunette: Guter Hirt zwischen Mann und Frau als Oranten.

14. Arkosol der Zosime. - Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 223 ff.

Bogen: drei Jonasscenen, Guter Hirt und Bedrängung des Moses und des Aaron durch die Juden.

Lunette: zwei verschleierte Oranten und Brustbild der Verstorbenen mit verstümmelter Inschrift.

15. Arkosol des Winzers. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 178, 1; 245, 2.

Front: Gichtbrüchiger, Quellwunder.

Bogen: verschleierte Orans, weidender Hirt, und ein Winzer, den mit zwei Ochsen bespannten Karren führend.

Lunette: Christus als Richter zwischen zwei Heiligen.

XIV.

Katakombe der hl. Felicitas an der neuen salarischen Strasse.

1. Gräber der hll. Felicitas und Silvanus. 6. oder 7. Jht.
Christus krönt die hl. Felicitas und ihre Söhne.

XV.

Katakombe des Thrason an der neuen salarischen Strasse.

1. Arkosol der Oranten mit dem Milcheimer. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 163, 2; 164, 2.

Bogen: Opfer Abrahams, Tobias mit dem Fisch, Guter Hirt, Auferweckung des Lazarus und Quellwunder.

Lunette: Mann und Frau als Oranten und zwei Milcheimer.

XVI.

Katakombe unter der Vigna Massimo an der neuen salarischen Strasse.

1. Grab der Marciana. Ende 3. Jht.

Lazarus, Daniel, Hirt mit Heerde, Pfauen mit Guirlanden und Inschrift: *m*ARCIANETI | *i*N PACE.

2. Grab der Metilenia Rufina. Ende 3. oder erste Hälfte 4. Jht. Taf. 120, 1.

Oberes Feld: Unverschleierte Orans, Sündenfall, Quellwunder, Daniel und Brodvermehrung.

Unteres Feld: Zwei Putten, welche eine Tafel mit Inschrift tragen.

3. Grab der zwei grossen Oranten. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 122, 1; 174-176.

Ausspeiung und Ruhe des Jonas. Zwei verschleierte Oranten, Büste der Verstorbenen, Guirlanden und Tauben.

4. Krypta des Wagenlenkers. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 145, 2; 146, 1.

Front des Arkosols: zwei Viktorien mit Kranz und Palmzweig, und zwei Vögel, die auf Kugeln stehen.

Bogen: Wagenlenker auf Quadrigen, Kanephoren zwischen zwei beflügelten Rossen, aufgebundene Kränze und ein von einem Hunde begleiteter Läufer mit Stab und Krug.

Lunette: Brustbild des Verstorbenen zwischen zwei Musen.

5. Arkosol des Kriegers. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 145, 1, 3.

Bogen: Frau neben Knaben, Brustbild eines Kriegers, und Krieger mit gezücktem Schwert.

Lunette: Krieger mit Speer und Schild neben einem Knaben.

6. Arkosol mit der Darstellung des Guten Hirten unweit des Krypta des Wagenlenkers. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 146, 2, 3.

Front: Zwei Putten mit Guirlande.

Bogen: Opfer Abrahams, Guter Hirt und Quellwunder.

Lunette: unverschleierte Orans zwischen zwei sternartigen Ornamenten.

7. Arkosol der Silvestra. Mitte 4. Jht. Taff. 120, 2, 3; 183, 1.

Front: verschleierte Orans und Quellwunder.

Bogen: Vogel im Flug.

Lunette: Guter Hirt neben einem Schreiber mit aufgeschlagenem Buch, in welchem die Inschrift: RORMITIO SILVESTRE.

8. Grab der Grata. Mitte 4. Jht. Taff. 62, 1; 204.

Auferweckung des Lazarus, Verstorbene Grata zweimal als Orans, drei Jünglinge und Daniel.

9. Grab mit der Darstellung der Epiphanie. Mitte 4. Jht. Taf. 212.

Oberes Feld: Quellwunder, Brodvermehrung, Huldigung der Magier, drei Verstorbene als Oranten, Noe, Daniel, Tobias mit Raphael, Heilung des Gichtbrüchigen, Auferweckung des Lazarus, Personifikation des Tigris.

XVII.

Katakombe der hl. Priscilla an der neuen salarischen Strasse.

1. Hypogäum der Acilier. Ende 1. Jht.

Sterne, Delphine, Linienornamente und zwei einem Kelch zugewendete Pfauen.

2. Cappella greca. Anfang 2. Jht. Taff. 8, 2; 13 f.; 15, 1; 16.

Eingangswand: Quellwunder, Ornamentkopf und die babylonischen Jünglinge, auf die ein Mann zeigt.

Decke des Schiffs: Taufe, Jahreszeiten und Vase.

Wände im Schiff: drei Susannascenen.

Wände im Altarraum: Noe, Brodbrechung, Opfer Abrahams, Daniel und Auferweckung des Lazarus.

Decke im Altarraum: Verstorbene als Oranten in Gemeinschaft der Heiligen und umgeben von Weinranken.

3. Arkosol im Atrium der cappella greca. Anfang 2. Jht.

Bogen: Guter Hirt.

4. Grab mit der Darstellung der Prophezie der Isaias. Erste Hälfte 2. Jht. Taff. 21 f.; 21, 1.

Gewölbe über dem Grabe: zwei Gute Hirten, Isaias, wie er die Prophezie: « Siehe, eine Jungfrau wird emfangen... » ausspricht, und neben ihm Maria mit Jesukind.

Felder neben den Grabe: Drei Oranten, auf die ein Mann zeigt, und Büste der Verstorbenen.

5. Kammer III. Zweite Hälfte 2. Jht. Taff. 12, 3; 42; 43, 1.

Decke: Guter Hirt, Tauben mit Ölzweig, Ährenkranz, Olivenblätterkränze, Schalen und springende Schafe.

Wände: Verstorbene als Oranten.

6. Kammer IV (der Verkündigung). Ende 2. Jht. Taff. 44; 45, 2.

Decke: Verkündigung Mariae.

Wände: Guter Hirt, Guirlanden und Rosenzweige.

Sarkophagnische: Auferweckung des Lazarus und drei Jonasscenen.

7. Nische bei dem Hypogäum der Acilier. Mitte 3. Jht. Taf. 70.

Bogen: Sündenfall und ruhender Jonas.

Lunette: Blindenheilung und Pfau.

8. Kammes V (der Schleierübergabe). Zweite Hälfte 3. Jht. Taff. 77-81; 82, 2.

Bogen über der Thüre: Ausspeiung des Jonas.

Decke: Guter Hirt, Stilleben und Tauben mit Ölzweig.

Wände: (links) Opfer Abrahams; (rechts) drei Jünglinge und Taube mit Ölzweig; (im Hintergrunde) Übergabe des Schleiers an eine gottgeweihte Jungfrau, Verstorbene als Orante, und Maria mit Jesukind.

9. Grabnische im Arenar. Ende 3. Jht. Taf. 109.

Bogen: Guter Hirt und drei Jonasscenen.

Lunette: Kelch zwischen zwei Pfauen, Scheibe zwischen zwei fliegenden Tauben, Blumenschnüre und Rosenzweige.

10. « Cubiculum clarum ». Anfang 4. Jht. Taf. 123.

Wände: (links) Auferweckung der Tochter des Jairus und des Lazarus; (rechts) drei Jünglinge verweigern die Anbetung der Statue des Nabuchodonosor.

11. Grab mit der Darstellung des weidenden Hirten beim « cubiculum clarum ». Erste Hälfte 4. Jht.

Weidender Hirt.

12. Arkosol mit der Darstellung des Guten Hirten im Hypogäum der Acilier. Erste Hälfte 4. Jht.

Lunette: Guter Hirt.

13. Sarkophagnische der Vögel. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 91, 1.

Blumenschnüre, Rosenblätter, Pfauen, und Tauben mit Ölzweig.

14. Arkosol der Vögel. Erste Hälfte 4. Jht.

Bogen: Blumenschnüre und Rosenblätter.

Lunette: Kantharus, auf welchen zwei Tauben zufliegen.

15. Arkosol mit der Darstellung des Guten Hirten im Arenar. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 23, 2.

Guter Hirt.

18. Krypta mit der Darstellung des Guten Hirten unter der Silvesterbasilika. Mitte 4. Jht. Taf. 35, 1.

Decke: Guter Hirt, Tauben, Blüthenzweige.

19. Krypta der Böttcher. Mitte 4. Jht. Taff. 202 f.

Decke: Guter Hirt, drei Jonasscenen, Noe, vier verschleierte Oranten und vier Vögel.

Arkosol: Pfau zwischen zwei Vasen, und acht Böttcher, welche ein Fass tragen.

20. Krypta der Einführungsscene. Taff. 219, 1; 250, 1.

Decke: Brustbild Christi im Medaillon, und Verstorbene (Mutter und Tochter, Vater und Sohn) von Heiligen in die Seligkeit eingeführt.

Eingangswand: Auferweckung des Lazarus.

XVIII.

Katakombe des hl. Hermes an der alten salarischen Strasse.

1. Krypta der Fische. Ende 3. Jht. Taff. 114 f.

Decke: Guter Hirt, Opfer Abrahams, Daniel, drei Jünglinge, verschleierte Orans, Tauben und Fische.

Eingangswand: Zwei um den Dreizack gewundene Delphine.

Arkosol: Blattguirlande, Brodvermehrung und Taube auf einem Ständer.

2. Grab mit der Darstellung des Quellwunders. Ende 3. oder erste Hälfte 4. Jht. Taf. 119, 1.

Quellwunder und Jonasscenen.

3. Krypta mit der Darstellung des weidenden Hirten. Erste Hälfte 4. Jht. Taff. 151; 152, 1, 2.

Decke: Guter Hirt, Tauben, Pfauen und Schafe.

Arkosol: Tauben und Schafe.

4. Krypta mit der Darstellung der Apostel. Vor 337. Taf. 152.

Vorderwand des Arkosols: Christus zwischen den Aposteln und weibliche Gestalt, welche eine Schale anbietet.

Bogen und Lunette: Weidender Hirt mit Heerde, Bäumen und Vögeln.

5. Arkosol der Orante. Zweite Hälfte 4. Jht.

Bogen: Brodvermehrung und Guter Hirt.

Lunette: Verstorbene als Orans zwischen zwei Vasen.

6. Arkosol mit der Heilung des Besessenen. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 246.

Bogen: Quellwunder, zwei Jonasscenen, Guter Hirt und Auferweckung des Lazarus.

Lunette: Gichtbrüchiger, Heilung des Besessenen und Daniel zwischen zwei Löwen.

7. Arkosol mit der Darstellung des Gerichtes. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 240, 2; 247.

Bogen: Daniel, Quellwunder, Auferweckung des Lazarus und drei Jünglinge.

Lunette: Gerichtsscene.

8. Treppe in der Nähe der Krypta der hll. Protus und Hyacinthus. 6. Jht. Taf. 260, 1.

Christus zwischen den hll. Protus und Hyacinthus.

XIX.

Hypogäum des hl. Valentin an der flaminischen Strasse.

Krypta des hl. Valentin. Unter Theodor (642-649).

Heimsuchung Mariae, Bad des Jesukindes, Jesukind in der Wiege, Maria mit Jesukind, Kreuzigungsgruppe und Laurentius mit anderen Heiligen.

XX.

Katakombe des Ponzian an der portuensischen Strasse.

1. Krypta der Schiffer. Erste Hälfte 4. Jht. Taf. 173, 1.

Decke: Guter Hirt und die Jahreszeitensymbole.

Arkosol: Schuppenornament und Schiffer mit einer Ladung Amphoren.

2. Kammer am Fusse der Treppe. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 173, 2, 3.

Quellwunder und Noe.

3. Grab am Fuss der Treppe. Zweite Hälfte 4. Jht. Taf. 225, 2.

Drei Jünglinge und Christus zwischen acht Aposteln.

4. Grab des hl. Pollion. Ende 5. Jht. Taf. 225, 2.

Hl. Pollion zwischen den hll. Petrus und Marcellinus.

5. Grab der hll. Milix und Pumenius. Ende 5. Jht. Taf. 225, 1.

Gemmenkreuz zwischen den hll. Milix und Pumenius.

6. Gewölbe der Treppe. 6. oder 7. Iht. Taf. 257.

Zwei Brustbilder Christi.

7. Grab der hll. Abdon und Sennen. 6. oder 7. Jht. Taf. 258.

Christus krönt die hll. Abdon und Sennen; die hll. Milix und Vincentius als Oranten.

8. Baptisterium. 6. oder 7. Jht. Taf. 259.

Taufe Christi und Gemmenkreuz.

XXI.

Katakombe der Generosa an der portuensischen Strasse.

1. Arkosol mit der Darstellung des weidenden Hirten. 5. Jht. Taf. 112, 3.

Frontwand: Opfer Abrahams.

Lunette: weidender Hirt mit der Überschrift: PASTOR.

2. Grabstätte der hll. Simplicius, Faustinus und Viatrix. Anfang 6. Jht. Taff. 261-264.

Die hll. Simplicius, Faustinus, Viatrix und Rufinus in der Glorie bei Christus.

XXII.

Katakombe der Thekla an der ostiensischen Strasse.

Doppelkrypta. Zweite Hälfte 4. Jht. Taff. 234, 2, 3; 235.

Arkosol der ersten Kammer: (Front) Verstorbene als Orans, und Gefäss, aus dem Blumen herauswachsen; (Bogen) Daniel, Quellwunder und Christus.

Zweite Kammer: (Eingangswand) Quellwunder und Daniel.

Linkes Arkosol: (Bogen) Gefässe, aus denen Blumen herauswachsen.

Rechtes Arkosol: (Front) Auswerfung und Ausspeiung des Jonas; (Bogen) zwei Putten mit Blumenguirlanden; (Lunette) Frau mit Kind von Heiligen in die Seligkeit eingeführt.

Mittleres Arkosol: (Front) ruhender und zürnender Jonas; (Bogen) Schuppenmuster; (Lunette) Opfer Abrahams.

ZWEITE BEILAGE.

Chronologische Reihenfolge sämmtlicher mit Malereien geschmückten Grabstätten der Katakomben Roms.

I.

Zeit der Bestattung in den Katakomben.

1. Hypogäum der Flavier in Santa Domitilla. Zweite Hälfte 1. Jht.
2. Hypogäum der Acilier in Santa Priscilla. Ende 1. Jht.
3. Älteste Kammer in Santa Domitilla. Ende 1. Jht.
4. Cappella greca in Santa Priscilla. Anfang 2. Jht.
5. Arkosol im Atrium der cappella greca. Anfang 2. Jht.

Erste Hälfte 2. Jht.

6. Passionskrypta in Prätextat.

Die Auffindung dieser Krypta und des unter 209 verzeichneten Arkosols der Celerina verdanke ich der Mithilfe der Herrn Dr. Johnen, Dr. Kovacs, Dohmen und Hug, welche einen genauen Plan der Katakombe anfertigten und dann, mit geschickter Ausnützung einiger durch starke Regengüsse verursachten Senkungen des Schuttes, den Zugang zu der Region herstellten, wo die zwei genannten Monumente liegen.

7. Grab mit der Darstellung der Prophezie des Isaias in Santa Priscilla.
8. Doppelkammer XY im Hypogäum der Lucina.
9. Krypta des Ampliatus in Santa Domitilla.

Zweite Hälfte 2. Jht.

10. Kapelle des hl. Januarius in Prätextat.
11. Hohe Kammer im Hypogäum der Lucina.
12. Krypta des Orpheus in San Callisto.

13. Sakramentskapelle A 2 ebenda.
14. Sakramentskapelle A 3 ebenda.
15. Kammer III in Santa Priscilla.

Ende 2. Jht.

16. Kammer IV in Santa Priscilla.
17. Kammer bei der Basilika der hl. Petronilla in Santa Domitilla.
18. Sakramentskapelle A 6 in San Callisto.
19. Sakramentskapelle A 5 ebenda.
20. Kammer A 4 ebenda.

Anfang 3 Jht.

21. Hohe Kammer der spelunca magna in Prätextat.
22. Kammer am Eingange zum Hypogäum der Flavier in Santa Domitilla.

Erste Hälfte 3. Jht.

23. Kammer III in Santa Domitilla.
24. Niedrige Kammer bei dem Grabe des hl. Kornelius im Hypogäum der Lucina.
25. Doppelkammer in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
26. Krypta der Madonna ebenda.
27. Kammer VI ebenda.
28. Kammer VII ebenda.

Mitte 3. Jht.

29. Kammer 54 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
30. Kammer 52 (V) ebenda.
31. Kammer 53 (IV) ebenda.
32. Nische bei dem Hypogäum der Acilier in Santa Priscilla.
33. Kammer I in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
34. Kammer II ebenda.
35. Kammer III ebenda.
36. Gallerie zwischen Kammer I und III ebenda.

Zweite Hälfte 3. Jht.

37. Kammer des Hypogäums der Nunziatella.
38. Kammer V in Santa Priscilla.
39. Tiefes Arkosol bei der Ampliatuskrypta in Santa Domitilla.
40. Kammer des Graffitos bei der Ampliatuskrypta ebenda.
41. Hohe Kammer am ersten Absatz der Haupttreppe ebenda.
42. Arkosol über der Eusebiuskrypta in San Callisto.
43. Arkosol bei der Area I ebenda.
44. Krypta des Eulalius in Santa Domitilla.
45. Hohes Arkosol bei der ältesten Kammer ebenda.
46. Grab mit der Darstellung des Guten Hirten bei dem ersten Absatz der Haupttreppe ebenda.
47. Krypta mit der Darstellung des hl. Petrus in der Katakombe ad duas lauros.
48. Krypta des Orpheus ebenda.
49. Kammer XIV ebenda.
50. Kammer XII ebenda.
51. Arkosol der Carvilia Lucina in Prätextat.
52. Kammer der Enten in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
53. Krypta der Quintia ebenda.
54. Kammer neben der Krypta der Quintia ebenda.
55. Kammer VIII ebenda.

Ende 3. Jht,

56. Gräbernische bei dem Arkosol der Carvilia Lucina in Prätextat.
57. Krypta des hl. Eusebius in San Callisto.
58. Gräbernische im Arenar der Priscillakatakombe.
59. Krypta der cinque santi in San Callisto.
60. Arkosol der Maske ebenda.
61. Arkosol mit der Darstellung des weidenden Hirten in der Gaiusregion ebenda.
62. Grab der Marciane in der Katakombe der Vigna Massimo.
63. Tiefe Gräbernische bei der Kammer 33 in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
64. Kammer 33 ebenda.
65. Kammer der Fische in Sant'Ermete.
66. Grab des Januarius in Santa Domitilla.
67. Arkosol der Melkscene im coemeterium maius.

Ende 3. oder erste Hälfte 4. Jht.

68. Grab mit dem Quellwunder Moses' in Sant'Ermete.
69. Grab der Metilenia Rufina in der Katakombe der Vigna Massimo.
70. Grab der sieben Körbe am unteren Absatz der Haupttreppe in Santa Domitilla.
71. Grab mit der Darstellung des weidenden Hirten am oberen Absatz der Haupttreppe ebenda.

Anfang. 4. Jht.

72. «Cubiculum clarum» in Santa Priscilla.
73. Doppelkammer der sechs Heiligen in Santa Domitilla.
74. Krypta des hl. Miltiades in San Callisto.
75. Kammer gegenüber der Miltiadeskrypta ebenda.
76. Arkosol neben der Miltiadeskrypta ebenda.
77. Kammer 37 A in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
78. Kammer 37 B ebenda.
79. Kammer 37 C ebenda.

Erste Hälfte 4. Jht.

80. Grab mit dem weidenden Hirten bei dem «cubiculum clarum» in Santa Domitilla.
81. Krypta des Oceanus in San Callisto.
82. Arkosol des caduceus ebenda.
83. Arkosol der Margaritha ebenda.
84. Arkosol mit der Darstellung des Guten Hirten in der Gallerie der Acilier in Santa Priscilla.
85. Sarkophagnische der Vögel ebenda.
86. Arkosol der Vögel ebenda.
87. Grab der Auferweckung des Lazarus in Prätextat.
88. Arkosol mit der Darstellung des Guten Hirten im Arenar der Priscillakatakombe.
89. Grab der zwei Oranten neben der Kammer 10 in Santa Domitilla.
90. Grab der vier Magier ebenda.
91. Kammer 10 ebenda.
92. Krypta der Susanna ebenda.
93. Arkosol der Madonna in San Callisto.
94. Krypta des Wagenlenkers in der Katakombe der Vigna Massimo.

95. Arkosol des Kriegers ebenda.

96. Arkosol mit der Darstellung des Guten Hirten unweit der Krypta des Wagenlenkers ebenda.

97. Grab bei der Basilika der hll. Petrus und Marcellinus.

98. Arkosol der Weinranken ebenda.

99. Arkosol der Apostel bei der Ampliatuskrypta in Santa Domitilla.

100. Krypta der Orante mit dem Putto in Santa Priscilla.

101. Krypta mit der Darstellung des weidenden Hirten in Sant'Ermete.

102. Krypta der Apostel ebenda. Um 337.

103. Grab mit der Petrusdarstellung in Santa Domitilla.

104. Arkosol der Orans mit dem hl. Petrus ebenda.

105. Kammer XI in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.

106. Arkosol neben der Kammer XI ebenda.

107. Kammer IX ebenda.

108. Verschüttete Kammer in der Agapenregion ebenda.

109. Kammer des Trikliniarchen ebenda.

110. Arkosol mit der Darstellung der Prophezie des Balaam.

111. Grab der Kalendina in Santa Domitilla.

112. Arkosol der Vögel ebenda.

113. Krypta der Evangelisten in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus. Vor 340.

114. Krypta der Hirsche am Quell ebenda. Vor 340.

115. Arkosol der zwei Oranten in Thrason.

116. Krypta der Orante mit der Ornamentfigur in San Sebastiano.

117. Kammer X der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.

118. Arkosol neben der Kammer X ebenda.

119. Kammer der Tauben und Schafe in San Callisto.

120. Arkosol des « verhüllten Kreuzes » ebenda.

121. Kammer I im coemeterium maius.

122. Kammer II ebenda.

123. Kammer III ebenda.

124. Arkosol gegenüber Kammer III ebenda.

125. Grab der Orante im Triptychon in Santa Domitilla.

126. Krypta der hl. Emerentiana im coemeterium maius.

127. Krypta mit der Darstellung des weidenden Hirten ebenda.

128. Krypta der Schiffer in Ponziano.

129. Grab der zwei grossen Oranten in der Katakombe der Vigna Massimo.

130. Krypta des hl. Damasus.

131. Krypta der « apostoli piccoli » in Santa Domitilla. Um 348.

132. Krypta des Diogenes ebenda. Um 348.

133. Grab der liegenden Ornamentfigur in Sant'Ippolito.

Mitte 4. Jht.

134. Arkosol des Daniel in der Löwengrube in einem anonymen Hypogäum bei Prätextat.
135. Krypta des Kreuzes ebenda.
136. Krypta der Gesetzesübergabe an den Apostelfürsten in Santa Priscilla.
137. Arkosol der Silvestra in der Katakombe der Vigna Massimo.
138. Kammer IV im coemeterium maius.
139. Arkosol der Seepferde in Prätextat.
140. Krypta der Gaudentia in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
141. Arkosol gegenüber der Krypta der Gaudentia ebenda.
142. Krypta des Weinwunders ebenda.
143. Kammer gegenüber der Krypta des Weinwunders ebenda.
144. Arkosol der pecorelle in Santa Domitilla.
145. Arkosol der kleinen Oranten ebenda.
146. Arkosol gegenüber den kleinen Oranten ebenda.
147. Krypta der Bäcker (I) ebenda.
148. Kammer II ebenda.
149. Arkosol des Viktualienhändlers ebenda.
150. Arkosol gegenüber dem Viktualienhändler ebenda.
151. Grab des Orans bei dem Viktualienhändler ebenda.
152. Arkosol des Togatus ebenda.
153. Zwei Gräber mit dem Opfer Abrahams ebenda.
154. Krypta der Böttcher in Santa Priscilla.
155. Krypta der Darstellung des Guten Hirten unter der Silvesterbasilika ebenda.
156. Grab der Grata in der Katakombe der Vigna Massimo.
157. Arkosol des Zosimianus in Santa Ciriaca.
158. Krypta der Madonna im coemeterium maius.
159. Grab mit der Epiphanie in der Katakombe der Vigna Massimo.
160. Krypta des nimbirten Christusmedaillons in Santa Sotere.
161. Arkosol der Gemüsehändlerin in San Callisto.
162. Arkosol in einem anonymen Hypogäum an der latinischen Strasse.

Zweite Hälfte 4. Jht.

163. Grab der Veneranda in Santa Domitilla. Nach 356.
164. Grabkapelle der hll. Markus und Marcellianus.
165. Krypta der Oranten mit den Ornamentfiguren in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.

166. Arkosol der inschrifttragenden Putten ebenda.
167. Krypta der Sterne mit der Mondsichel ebenda.
168. Grab über der Sakramentskapelle A 2 in San Callisto.
169. Arkosol der Sterne ebenda.
170. Arkosol des Opfers Abrahams ebenda.
171. Grab der Einführungsscene in Santa Domitilla.
172. Krypta der Enten im coemeterium maius.
173. Krypta der Susanna ebenda.
174. Erstes Arkosol der Magier mit dem Stern ebenda.
175. Zweites Arkosol der Magier mit dem Stern ebenda.
176. Arkosol der Zosime ebenda.
177. Grab mit der Darstellung des lehrenden Christus in Ponziano.
178. Krypta am Fuss der Treppe ebenda.
179. Arkosol des Job hinter der Krypta der sechs Heiligen in Santa Domitilla.
180. Arkosol gegenüber Job ebenda.
181. Arkosol 29 ebenda.
182. Arkosol mit der Noedarstellung unweit der Kammer IV ebenda.
183. Arkosol 28 neben der Kammer IV ebenda.
184. Kammer IV ebenda.
185. Krypta der Magier ebenda.
186. Kammer XIII in der Katakombe der hll. Petrus und Marcellinus.
187. Krypta der pecorelle in San Callisto.
188. Doppelkammer im Hypogäum der Thekla.
189. Arkosol des Winzers neben der Krypta der hl. Emerentiana im coemeterium maius. Vor 373.
190. Arkosol der klugen und thörichten Jungfrauen in Santa Ciriaca.
191. Krypta der Kanephoren in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus.
192. Arkosol der Orante in Sant' Ermete.
193. Arkosol der Heilung des Besessenen ebenda.
194. Arkosol des Gerichtes ebenda.
195. Arkosol des Gerichtes in San Callisto.
196. Arkosol mit der Darstellung des weidenden Hirten mit der Fruchtguirlande ebenda.
197. Arkosol mit der Darstellung des weidenden Hirten vor dem Rohrzaun ebenda.
198. Krypta des Sündenfalles ebenda.
199. Arkosol des Emilius Felix ebenda.
200. Arkosol 15 in Santa Domitilla.
201. Rothes Grab mit Lazarus in San Callisto.
202. Arkosol der Krippe in San Sebastiano.

203. Rothes Arkosol in Santa Domitilla.
204. Arkosol der Eudocia in der Katakombe der hll. Markus und Marcellianus.
205. Arkosol des Lucentius in Prätextat.
206. Arkosol der drei Monogramme Christi ebenda.
207. Krypta der Einführungscene in Santa Priscilla.
208. Arkosol der Celerina in Prätextat.
209. Krypta der Heiligen in Santi Pietro e Marcellino. Ende 4. oder Anfang 5. Jht.
210. Arkosol der Darstellung des weidenden Hirten in Generosa. Wie 209.

II.

Zeit nach der Bestattung in den Katakomben.

211. Lichtschacht der Cäciliengruft in San Callisto. Unter Sixtus III (432-440).

Ende des 5. Jhts.

212. Konfession der hll. Milix und Pumenius in Ponziano.
213. Konfession des hl. Pollion ebenda.
214. Grab des hl. Kornelius in Lucina. Unter Johannes III (560-573).

6. Jht.

215. Stiege zur Krypta der hll. Protus und Hyacinthus in Sant'Ermete.
216. Grabstätte der Heiligen in Generosa.
217. Grab des hl. Silvanus in Santa Felicita.

6. oder 7. Jht.

218. Grab der hll. Abdon und Sennen in Ponziano.
219. Baptisterium ebenda.
220. Treppe mit den zwei Christusbildern ebenda.
221. Krypta der hl. Valentin. Unter Theodor (642-649).
222. Wand der Grabnische der hl. Cäcilia in San Callisto. 9. Jht.

VERZEICHNISS
DER TAFELN MIT ANGABE DER MASSE.

(Die erste Zahl bezeichnet die Breite, die zweite die Höhe).

Taf. 39. Lazarus. Schiff im Sturm. Taufe. Christus. 1: 1,40 × 0,50; 2: 3,40 × 1,50.

— 40. Christus. Zwei Heilige. 1: 0,22 × 0,46; 2: 0,36 × 0,55; 3: 0,22 × 0,36.

— 41. Eucharistische Darstellungen. 1: 0,38 × 0,34; 2: 0,60 × 0,34; 3: 0,90 × 0,35; 4: 0,78 × 0,55.

— 42. Guter Hirt. Tauben mit Ölzweig. Kränze. Guirlanden. 2,30 × 2,50.

— 43. Verstorbene als Oranten. 1: 0,25 × 0,35; 2: 0,30 × 0,40; 3: 0,35 × 0,50; 4: 0,35 × 0,60.

— 44. Guter Hirt. Jonas. Guirlanden. Rosen. Vögel. 1: 2,16 × 1,30; 2: 2,16 × 1,46.

— 45. Lazarus. Orans. Brodvermehrung. Jonasscenen. 1: 2,66 × 1,00; 2: 3,00 × 1,20.

— 46. Quellwunder. Auferweckung des Lazarus. 1: 0,60 × 0,40; 2: 0,58 × 0,52.

— 47. Jonasscenen. 1: 2,00 × 0,48; 2: 2,00 × 0,50.

— 48. Fossoren. 1: 0,25 × 0,40; 2: 0,58 × 1,10; 3: 0,55 × 0,90.

— 49. Christus mit Gesetzesrolle. Delphine. Gazellen. Tauben. 2,80 × 1,30.

— 50. Tauben mit Kantharus. 0,62 × 0,76.

— 51. Bilder des Hirten mit der Heerde. 1: 1,00 × 1,15; 2: 0,90 × 1,00.

— 52. Amor und Psyche. Tauben. Schüsseln. Blumenschnüre. Rosen. 1: 1,34 × 1,28; 2: 2,25 1,55.

— 53. Amor und Psyche. 0,80 × 0,62.

— 54. Heilige. Brodvermehrung. Christus und Samariterin. 1: 2,98 × 2,12; 2: 2,16 × 2,66.

— 55. Lazarus. David. Quellwunder. Thierstücke. Widderköpfe. 3,03 × 3,00.

— 56. Noe. Jonascenen. Job. 1,65 × 2,00.

— 57. Hochzeit zu Kana. Taufe. Quellwunder. Orante. 1,85 × 1,00.

— 58. Taufe. Oranten. Quellwunder. Jonas. 1: 2,93 × 1,00; 2: 2,30 × 1,13.

— 59. Fossoren bei der Arbeit. 1: 2,00 × 2,00; 2: 2,00 × 1,60.

— 60. Quellwunder. Noe. Anbetung der Magier. 2,05 × 2,28.

— 61. Guter Hirt. Jonasscenen. Oranten. 2,02 × 2,22.

— 62. Lazarus. Oranten. Drei Jünglinge. Daniel. Kaufsscene. Mahl. 1: 1,80 × 0,33; 2: 2,10 × 0,66.

— 63. Bilder des Guten Hirten. 1: 1,10 × 1,52; 2: 2,42 × 3,62.

— 64. Gammakreuz. Oranten. 1: 1,80 × 1,63; 2: 1,40 × 1,76; 3: 0,90 × 0,55; 4: 0,90 × 0,60.

Taf. 65. Jonas. Lazarus. Todtenmahl. Fossoren. 1: 1,90 × 1,16; 2: 1,70 × 0,85; 3: 1,56 × 0,42.

— 66. Bilder des Guten Hirten. 1: 1,53 × 1,53; 2: 0,80 × 0,90.

— 67. Guter Hirt. Jonasscenen. Noe. 1,90 × 2,00.

— 68. Brodvermehrung. Heilung des Gichtbrüchigen und Blinden. 1: 0,40 × 0,90; 2: 0,48 × 0,98; 3: 0,32 × 1,04.

— 69. Guter Hirt. Gichtbrüchiger. Jonas. Orante. 2,00 × 2,44.

— 70. Blindenheilung. Eva. Jonas. 1: 1,87 × 1,15; 0,80 × 0,46.

— 71. Jonas. Gichtbrüchiger. Job. Lazarus. 1: 1,75 × 1,00; 2: 2,05 × 1,40.

— 72. Guter Hirt. Oranten. 2,02 × 1,98.

— 73. Guter Hirt. Opfer Abrahams. Noe. Taufe. 2,00 × 2,18.

— 74. Quellwunder. Gichtbrüchiger. Brodvermehrung. Heilung des Aussätzigen. 1: 2,35 × 1,10; 2: 2,40 × 1,10.

— 75. Christus als Richter. Heilige. Oranten zwischen Schafen. 2,28 × 2,60.

— 76. Brustbilder Christi. (Originalgrösse).

— 77. Darstellungen Noes. 1: 0,42 × 0,42; 2: 0,80 × 0,80; 3: 0,62 × 0,90.

— 78. Drei Jünglinge im Feuerofen. Opfer Abrahams. 1: 1,30 × 0,55; 2: 1,00 × 0,37.

— 79. Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau. 0,54 × 0,63.

— 80. Brustbild einer gottgeweihten Jungfrau. 0,35 × 0,30.

— 81. Madonna mit Jesukind. 0,35 × 0,54.

— 82. Jonasscenen. 1: 1,20 × 0,39; 2: 1,10 × 0,80.

— 83. Isaias und Maria mit Jesukind. Milcheimer zwischen Schafen. 1: 1,64 × 0,64; 2: 1,34 × 0,96.

— 84. Verstorbene als Oranten. 1: 0,40 × 0,36; 2: 0,30 × 0,24.

— 85. Dekorative Darstellungen. 1: 1,60 × 0,70; 2: 2,70 × 2,10.

— 86. Freisprechung Susannas und Verurtheilung der Alten durch Daniel. 0,90 × 1,10.

— 87. Quellwunder. Auferweckung des Lazarus. 1: 0,94 × 0,70; 2: 0,95 × 0,65.

— 88. Verstorbene als Orante. 0,58 × 0,84.

— 89. Daniel. Jonas. 1: 1,00 × 0,58; 2: 1,12 × 0,96.

— 90. Guter Hirt. Verstorbene als Oranten. 1: 1,47 × 0,47; 2: 1,80 × 0,80.

Taf. 91. Vögel. Guirlanden. Blumengarten. 1: 1,88 × 1,50; 2: 2,24 × 2,74.
92. Brodkörbe. Guter Hirt. Verstorbene als Oranten. 1: 1,30 × 1,04; 2: 1,20 × 0,88.
— 93. Märtyrer. Petrus. Guter Hirt. Lazarus. Sündenfall. 2,00 × 2,40.
— 94. Petrus mit Schriftrolle. (Originalgrösse).
— 95. Tafeldiener. Märtyrer. Auswerfung des Jonas. 2: 0,30 × 0,50; 3: 0,70 × 0,35.
— 96. Christus mit Heiligen. Jonasscenen. Schafe mit Milcheimer. Oranten. 2,09 × 1,95.
— 97. Schafe. Kandelaber. Pfauen. Körbe. Blumenschnure. 1: 2,10 × 2,48; 2: 2,32 × 2,40.
— 98. Orpheus. Quellwunder. Gichtbrüchiger. Hamorrhoissa. Noe. 2,30 × 2,30.
— 99. Hämorrhoissa. Moses. 1: 0,24 × 0,32; 2: 0,22 × 0,30.
— 100. Guter Hirt. Jonasscenen. Oranten. 2,34 × 2,88.
— 101. Verstorbene zwischen Heiligen. Sündenfall. Epiphanie. Quellwunder. 2,40 × 1,75.
102. Gute Hirten. Orante. Schaf. Kandelaber. 1: 2,25 × 2,30; 2: 2,10 × 2,50.
103. Daniel zwischen den Löwen. Fossoren. 1: 1,52 × 0,62; 2: 0,94 × 0,94; 3: 0,40 × 0,40; 4: 0,70 × 0,75; 5: 2,00 × 2,00.
104. Daniel. Jonasscenen. Noe. 1,90 × 2,12.
— 105. Verstorbene. Opfer Abrahams. Blindenheilung. Gichtbrüchiger. Job. 1: 1,95 × 1,95; 2: 2,00 × 2,05.
106. Daniel. Jonasscenen. Guter Hirt. Delphine. 1: 2,16 × 0,70; 2: 2,80 × 1,10.
— 107. Verstorbene im refrigerium. Daniel. Fossoren. Tafeldiener. 1: 1,95 × 0,63; 2: 2,00 × 0,80; 3: 1,25 × 1,60.
108. Opfer Abrahams. Auferweckung des Lazarus. Quellwunder. 1: 0,70 × 0,35; 2: 2,02 × 1,67.
109. Pfauen mit Kelch. Tauben. Rosen. Blumenschnüre. Jonasscenen. 1: 2,25 × 1,90; 2: 1,00 × 0,72; 3: 0,80 × 0,60.
110. Verstorbene als Oranten im Paradies. 3,10 × 2,70.
— 111. Verstorbene als Oranten im Paradies. 1,24 × 1,10.
112. Gute Hirten. Orante. Fossoren. 1: 0,78 × 0,87; 2: 0,60 × 0,60; 3: 0,70 × 0,90; 4; 0,86 × 0,90; 5: 1,94 × 2,58.
113. Guter Hirt. Jonasscenen. Fossor. 1: 1,20 × 0,67; 2: 0,52 × 0,18; 3: 0,40 × 0,94.

Taf. 114. Guter Hirt. Opfer Abrahams. Daniel. Drei Jünglinge. Orante. Stillleben. 1,90 × 2,42.
— 115. Brodvermehrung. Taube. 2,35 × 1,85.
116. Anbetung der Magier. Oranten. Schafe. Inschrifttafel. 1: 1,92 × 0,70; 2: 2,17 × 0,74.
— 117. Gute Hirten. Orante. 1: 1,83 × 0,68; 2: 2,19 × 1,30.
118. Oranten. Daniel. Jonas. 1: 2,16 × 0,97; 2: 0,84 × 0,56; 3: 0,84 × 0,60.
— 119. Quellwunder. Orante. Putto. 1: 0,70 × 0,48; 2: 0,40 × 0,60; 3: 0,34 × 0,50.
— 120. Brodvermehrung. Orante. Quellwunder. 1: 0,46 × 0,29; 2: 0,36 × 0,60; 3: 0,58 × 0,36.
— 121. Weidender Hirt. Tauben mit Kantharus. 2,76 × 1,80.
— 122. Jonasscenen. Quellwunder. Hirt mit Heerde. 1: 2,80 × 0,54; 2: 1,94 × 0,62.
— 123. Drei Jünglinge. Auferweckung des Jairus und des Lazarus. 1: 1,90 × 0,92; 2: 2,37 × 1,10.
— 124. Ankunft von Heiligen bei Christus. 1,98 × 2,00.
— 125. Christus gibt sechs Heiligen den Kranz. 2,08 × 1,10.
— 126. Christus zwischen den Aposteln. 2,90 × 1,60.
127. Petrus. Quellwunder. Putten. 1: 1,67 × 0,58; 2: 1,75 × 0,66; 3: 2,38 × 0,90.
128. Lazarus. Taube. Ornamentfigur. Delphine. 1: 1,80 × 1,60; 2: 2,25 × 0,76.
129. Opfer Abrahams. Gichtbrüchiger. Blindenheilung. Noe. 1: 0,60 × 1,50; 2: 0,60 × 1,50.
— 130. Guter Hirt. Jonasscenen. Heilung der Blutflüssigen. 1,90 × 2,45.
— 131. Guter Hirt. Jonasscenen. Daniel. 1,77 × 1,90.
— 132. Synkretistische Malereien 1,12 × 1,00.
133. Todtenmahl. Himmlisches Mahl. 1: 1,00 × 0,68; 2: 1,82 × 0,72; 3: 1,87 × 0,80.
134. Brustbild der Verstorbenen. Oceanus. Vögel. Putten. Orante. 1: 2,48 × 2,20; 2: 2,76 × 2,70.
135. Bilder des Guten Hirten. 1: 1,62 × 0,40; 2: 1,80 × 0,80.
136. Dekorative Thierbilder. 1: 1,15 × 1,20; 2: 0,46 × 0,46; 3: 1,12 × 1,06.
137. Drei Jünglinge im Feuerofen. Auferwekkung des Lazarus. 1: 0,93 × 0,66; 2: 0,93 × 0,73.

Taf. 138. Verstorbene als Oranten. 1: 0,57 × 0,72; 2: 0,48 × 0,82.

— 139. Opfer Abrahams. Brodvermehrung. Orans. Jonasscenen. 1: 2,88 × 2,00; 2: 2,80 × 2,00.

— 140. Drei Jünglinge. Noe. Ornamentfiguren. 2,36 × 2,76.

— 141. Madonna mit dem Jesukinde. 0,30 × 0,39.

— 142. Überfall Susannas. Quellwunder. Brodvermehrung. Bäcker mit dem modius. 1: 1,60 × 0,42; 2: 2,54 × 1,30.

— 143. Quellwunder. Lazarus. Gemüsefrau. 1: 3,00 × 2,16; 2: 2,62 × 2,00.

— 144. Anbetung der Magier. Brodvermehrung. 1: 0,92 × 0,78; 2: 1,00 × 0,70.

— 145. Darstellungen von Verstorbenen. 1: 2,85 × 0,95; 2: 2,20 × 1,85; 3: 1,62 × 0,86.

— 146. Ornamentfiguren. Abraham. Guter Hirt. 1: 1,67 × 0,78; 2: 0,70 × 0,86; 3: 0,70 × 1,00.

— 147. Guter Hirt. Lazarus. Quellwunder. Job. Epiphanie. Krippe. Oranten 1,80 × 1,10.

— 148. Putten bei der Weinlese. Christus mit dem Apostelkollegium. 1: 2,44 × 0,88; 2: 1,02 × 0,28.

— 149. Schafe. Vögel. Kassettenwerk mit Putten, Köpfen und Vasen. 1: 1,70 × 1,16; 2: 1,04 × 0,61; 3: 0,66 × 0,84.

— 150. Vögel. Schafe. Hirsche am Quell. 1: 1,00 × 0,38; 2: 0,90 × 0,40; 3: 0,82 × 0,50.

— 151. Weidender Hirt. Schafe. Vögel. 2,45 × 2,32.

— 152. Christus zwischen den Aposteln. 1,87 × 2,18.

— 153. Märtyrer mit der Himmelsleiter. Petrus. 1: 1,80 × 0,80; 2: 0,76 × 0,70.

— 154. Apostelfürsten. Verstorbene als Oranten. Guter Hirt. 1: 1,62 × 0,70; 2: 1,70 × 0,70; 3: 1,10 × 0,70.

— 155. Christus zwischen vier Heiligen und den Aposteln. 1: 1,68; × 0,70; 2: 2,50 × 1,00.

— 156. Jonasscenen. Ornamentköpfe. Vögel. 1: 1,10 × 1,10; 2: 1,10 × 1,10.

— 157. Himmlisches Mahl. 1: 1,56 × 0,90; 2: 1,00 × 0,80.

— 158. Gute Hirten. Orante. Ornamentfiguren. Balaam. Quellwunder. Brodvermehrung. 1: 2,04 × 0,75; 2: 1,82 × 2,34.

— 159. Lazarus. Trikliniarch. Balaam mit dem Stern. 1: 1,80 × 0,68; 2: 0,50 × 0,50; 3: 0,70 × 0,80.

Taf. 160. Oranten. Helios zwischen Jonasscenen. 1: 2,58 × 0,98; 2: 2,48 × 0,98.

— 161. Guter Hirt. Jahreszeiten. Stillleben. Ornamentköpfe. 2,13 × 2,76.

— 162. Jahreszeitensymbole. Christus zwischen den Evangelisten. 1: 2,68 × 2,18; 2: 2,20 × 1,45.

— 163. Maria als Orans mit dem Jesuknaben. Verstorbene als Oranten 1: 1,62 × 0,52; 2: 1,58 × 0,60.

— 164. Oranten. Christus. Opfer Abrahams. Tobias. Guter Hirt. Quellwunder. Lazarus. 1: 2,38 × 0,94; 2: 2,16 × 0,90.

— 165. Christus. Oranten. Balaam. Schafe. Tauben. Delphine. 2,05 × 2,47.

— 166. Quellwunder. Lazarus. Sündenfall. Christus. Magier. Gichtbrüchiger. Daniel. Noe. Job. Orans. 1: 3,30 × 0,80; 2: 2,24 × 0,82.

— 167. Todtenmahl. 1,26 × 0,60.

— 168. Christus. Oranten zwischen Schafen. Quellwunder. Lazarus. Moses. Gichtbrüchiger. 2,25 × 2,30.

— 169. Sündenfall. Guter Hirt. Daniel. Drei Jünglinge. 1: 2,00 × 0,70; 2: 1,78 × 0,88.

— 170. Christus zwischen Heiligen. 2,00 × 1,04.

— 171. Guter Hirt. Quellwunder. Sündenfall. Orante. Jonas. 2,10 × 2,10.

— 172. Christus. Noe. Jonas. Drei Jünglinge. Magier. 1: 2,40 × 1,20; 2: 2,50 × 1,10.

— 173. Amphorentransport zu Schiff. Quellwunder. Noe. 1: 1,65 × 0,60; 2: 0,56 × 0,73; 3: 0,60 × 0,69.

— 174. Verstorbene als Oranten. 1: 0,38 × 0,98; 2: 0,50 × 0,98.

— 175. Brustbild einer Verstorbenen. 0,28 × 0,34.

— 176. Brustbild einer Verstorbenen. 0,28 × 0,34.

— 177. Christus mit dem Apostelkollegium. 1: 2,20 × 0,90; 2: 2,02 × 1,85.

— 178. Bilder des weidenden Hirten. 1: 0,60 × 0,62; 2: 0,80 × 0,74; 3: 2,14 × 0,94.

— 179. Apostelfürsten Petrus und Paulus. 1: 0,30 × 0,38; 2: 0,32 × 0,38.

— 180. Grabstätte des Fossors Diogenes. 2,64 × 2,70.

— 181. Brustbild Christi. Sixtus II. Apostelfürsten. Lazarus. Quellwunder. 1: 2,20 × 0,90; 2: 4,22 × 1,16.

182. Apostelfürsten Petrus und Paulus. 1: 0,50 × 0,92; 2: 0,80 × 1,04.

Taf. 183. Schreiber. Guter Hirt. Taube. Schlange Lamm. Verstorbene. 1: 1,55 × 0,47; 2: 1,18 × 0,84.

— 184. Putten. Guirlanden. Himmlisches Mahl. 2,18 × 2,66.

— 185. Verstorbene als Oranten. 1: 0,40 × 0,52; 2: 0,54 × 1,04; 3: 0,34 × 0,60.

— 186. Brodvermehrung. Noe. Weinwunder. Quellwunder. Sündenfall. 1: 2,56 × 1,00; 2: 2,90 × 1,06.

— 187. Jonas. Noe. Christus. 1: 0,80 × 0,60; 2: 0,47 × 0,59; 3: 0,90 × 1,00.

— 188. Putten. Opfer Abrahams. Verstorbene als Oranten. 1: 1,90 × 1,20; 2: 0,75 × 0,75; 3: 0,75 × 0,85.

— 189. Jonasscenen. 1: 2,40 × 0,45; 2: 1,10 × 0,80; 3: 1,10 × 0,70.

— 190. Guter Hirt. Quellwunder. Lazarus. 2,88 × 1,20.

— 191. Moses. Guter Hirt 1: 0,28 × 0,20; 2: 0,22 × 0,30.

— 192. Quellwunder. Guter Hirt. Auferweckung des Lazarus. 2,80 × 1,30.

— 193. Christus mit dem Apostelkollegium. 2,80 × 1,50.

— 194. Getreideausladung. 1: 3,15 × 1,70; 2: 2,55 × 1,45.

— 195. Annonabeamter. Bäcker. Getreidetransport. 1: 1,95 × 1,45; 2: 3,00 × 1,20.

— 196. Gericht. Brodvermehrung. Quellwunder. Noe. Drei Jünglinge. Opfer Abrahams. 3,50 × 3,10.

— 197. Daniel zwischen zwei Heiligen. Orante. Sündenfall. Gichtbrüchiger. 1: 2,64 × 1,18; 2: 2,58 × 1,14.

— 198. Quellwunder. Oranten. Guter Hirt. Lazarus. 2,70 × 1,00.

— 199. Brodvermehrung. Verstorbener als Orans. Quellwunder. 2,60 × 1,06.

— 200. Togatus. Daniel. Quellwunder. 1: 1,52 × 0,38; 2: 0,93 × 0,80; 3: 0,80 × 0,80.

— 201. Opfer Abrahams. Weidender Hirt. Orante. 1: 0,76 × 0,70; 2: 0,80 × 0,66; 3: 1,52 × 0,70.

— 202. Böttcher mit Fässern. Pfau zwischen Vasen. 2,15 × 1,88.

— 203. Guter Hirt. Jonasscenen. Noe. Oranten. 1,80 × 2,20.

— 204. Verstorbene Grata als Orante. 0,28 × 0,32.

— 205. Mosesscenen. Jonas. Christus mit Heiligen. 2,32 × 1,40.

— 206. Grasende und ruhende Schafe. Verstorbene bei Christus. 1: 0,90 × 1,20; 2: 0,90 × 1,10.

Taf. 207. Madonna betend und mit dem Jesuknaben. 1,00 × 0,52.

— 208-209. Madonna mit dem Jesuknaben. 0,35 × 0,50.

— 210. Brustbild Christi. Jonasscenen. Oranten. 2,22 × 2,30.

— 211. Putten. Tauben. Sündenfall. 1: 1,50 × 0,45; 2: 1,53 × 0,47; 3: 2,24 × 1,50.

— 212. Quellwunder Brodvermehrung. Epiphanie. Oranten. Noe. Daniel. Tobias. Gichtbrüchiger, 3,00 × 1,80.

— 213. Verstorbene als Orante mit der hl. Petronilla. 1,02 × 1,03.

— 214. Grabstätte der hll. Markus und Marcellianus. 4,30 × 2,80.

— 215. Grabstätte der hll. Markus und Marcellianus (Rekonstruktion). 4,30 × 2,80.

— 216. Quellwunder. Brodvermehrung. Opfer Abrahams. Verstorbene zwischen den Heiligen. Moses. 1: 2,05 × 0,71; 2: 1,06 × 0,74; 3: 2,85 × 0,70.

— 217. Oranten. Ornamentfiguren. Vögel. 2,10 × 3,00.

— 218. Inschrifttragende Putten. Verstorbene im Himmel. 1: 2,00 × 0,70; 2: 2,35 × 1,48.

— 219. Verstorbene zwischen Heiligen. Daniel. Quellwunder. Lazarus. 1: 2,45 × 0,46; 2: 2,18 × 0,96.

— 220. Opfer Abrahams. Job. Gichtbrüchiger. Überfall Susannas. 2,05 × 1,60.

— 221. Jonasscenen. 2,05 × 2,00.

— 222. Opfer Abrahams. Lazarus. Guter Hirt. Orante. 1: 0,75 × 0,55; 2: 0,97 × 0,90; 3: 1,30 × 0,70.

— 223. Oranten. Büste der Verstorbenen. 1,40 × 0,38.

— 224. Jonasscenen. Bedrängung des Moses und Aaron. 1: 0,60 × 0,50; 2: 0,72 × 0,54.

— 225. Christus zwischen den Aposteln. 1 unzugänglich; 2: 1,20 × 0,80.

— 226. Job. Jonas. Brodvermehrung. 1: 1,77 × 0,80; 2: 0,78 × 1,18; 3: 2,08 × 0,80.

— 227. Lazarus. Sündenfall. Noe. Quellwunder. 2,50 × 1,20.

— 228. Brodvermehrung. Taufe. Lazarus. 1: 0,70 × 0,80; 2: 0,70 × 0,80; 3: 0,70 × 0,80; 4: 0,70 × 0,80.

— 229. Prophezie des Michäas. Quellwunder. Orpheus. 2,85 × 2,52.

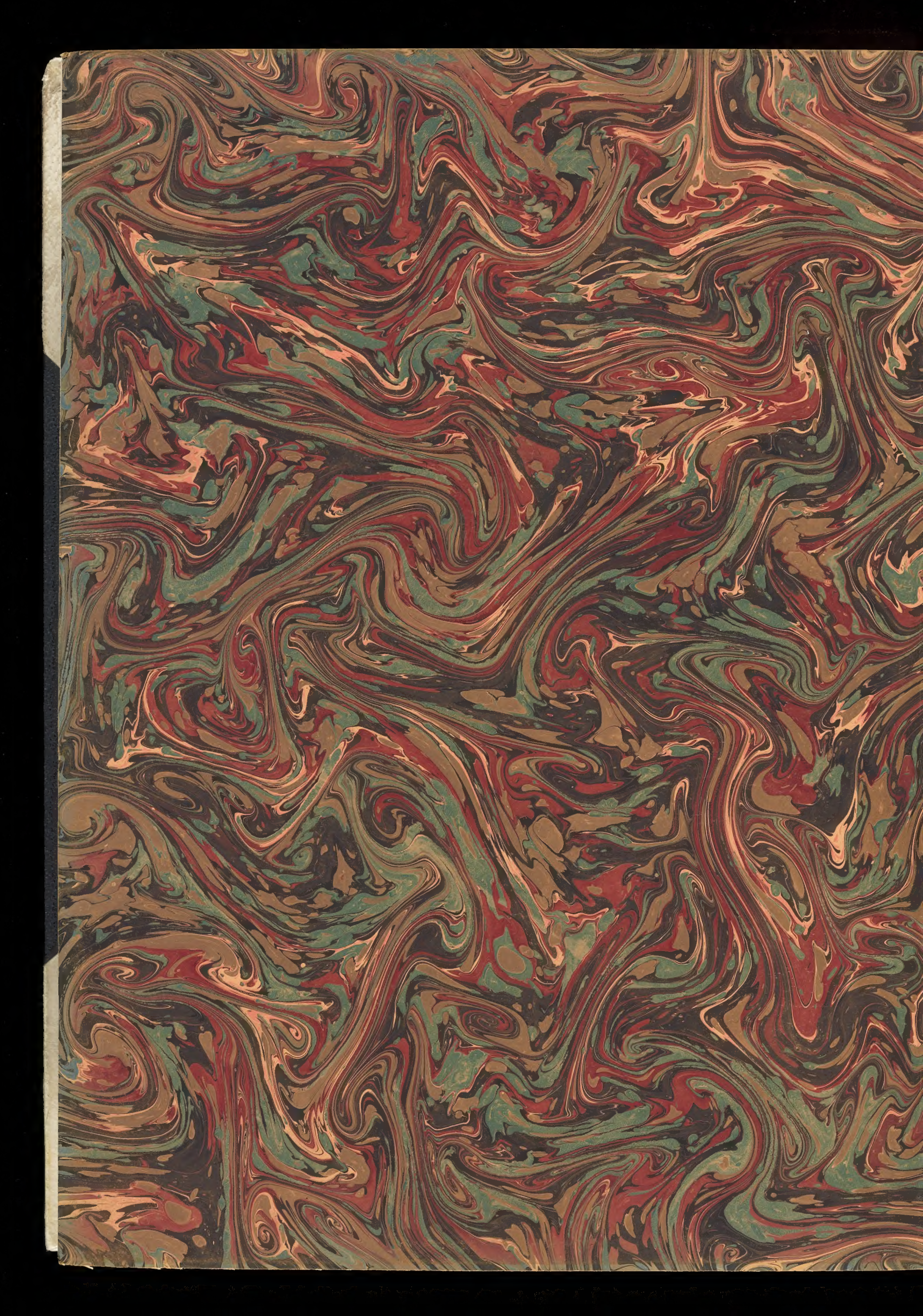
— 230. Moses. Orante. Noe. Lazarus. 1: 2,45 × 2,00; 2: 2,70 × 2,00.

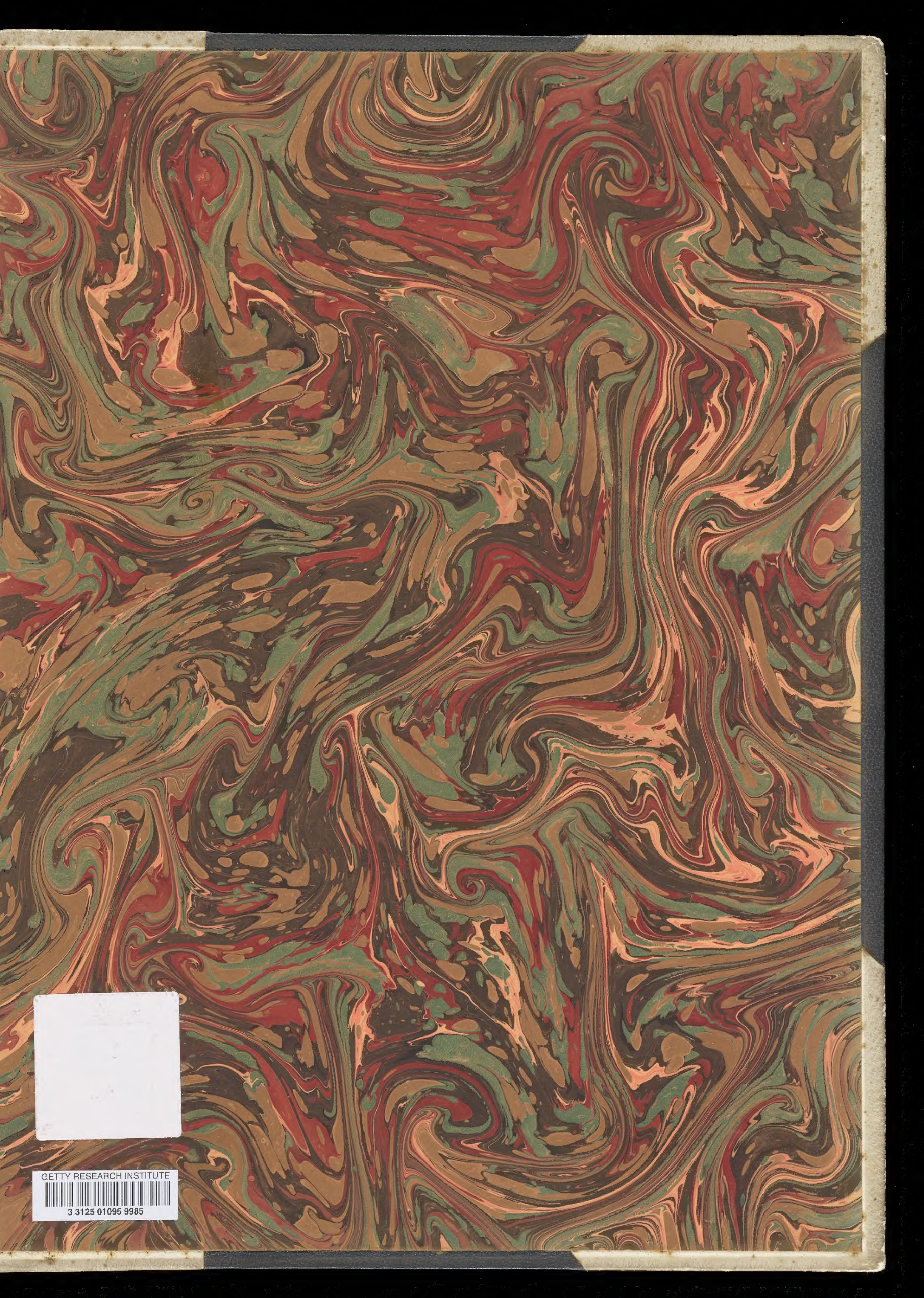
NAMEN- UND SACHREGISTER

BERICHTIGUNGEN.

S. 21 Z. 9 von oben lies: Der Stern in der Scene der Magierhuldigung.
„ 30 „ 6 „ unten „ : pertinebant.» [4]
„ 32 Anm. 2 lies: 160,2.
„ 45 „ 1 „ : 139; 196; 201 u. 222.
„ „ „ 3 „ : 78,2.
„ 47 „ 6 „ : 212 u. s. f.
„ 57 Z. 3 ist die Berufung auf «die Scene der Unterredung der Magier mit Herodes» zu streichen.
„ 69 Anm. 4 lies: 212.
„ 80 „ 3 „ : 118,1; 160,1; 185,2; 217 u. 233.
„ 91 „ „ „ : 88 u. 138; vgl. u. s. w.
„ 92 Z. 13 von unten lies: Taff. 201,2, u. 204 u. s. w.
„ 94 Anm. 3 ist 162,1 zu streichen.
„ 97 Z. 12 von unten lies: Taff. 185,2, u. 233 u. s. w.
„ 100 Anm. 3 lies: 19; 21,2; 79 u. s. w.
„ 102 „ 1 „ : 153,1.

S. 112 Z. 7 von unten lies: Taf. 201,1.
„ 116 Anm. 6 lies: § 116.
„ 141 Z. 3 von unten lies: Diese Fälle zeigen, dass jenen Künstlern u. s. w.
„ 231 lies § 70.
„ 241 „ § 71.
„ 244 „ : § 72.
„ 254 letzte Z. von unten lies: (20 November).
„ 272 Z. 7 „ „ „ : 21.
„ 275 Anm. 3 lies: Garrucci, *Storia*, II, Taf. 20,4.
„ 280 „ 2 „ : „ „ „ „ 83,2.
„ 294 „ „ „ : § 113.
„ 342 „ 3 „ Garrucci, *Storia*, II, Taf. 82,2.
„ 488 ist in Fig. 44, wie Taf. 124 ausweist, bei dem Kopf der zweiten Frau die Bruchlinie nicht richtig gezeichnet.
„ 555 ist an den Anfang der Z. 9 von oben die Zahl 11 zu setzen und die erste 14 in 13 zu verwandeln.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01095 9985


DIE MA
KATA
R